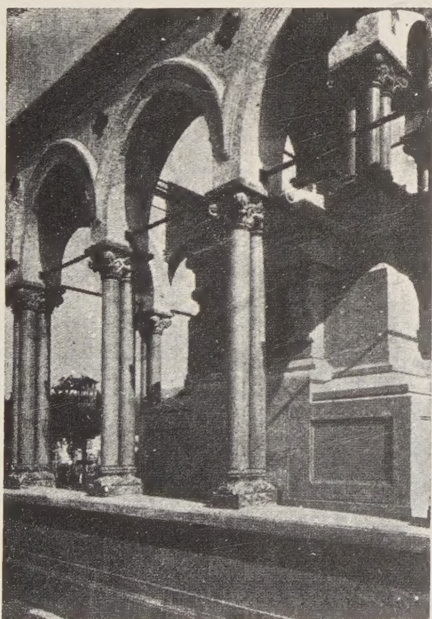
492

ARTE CRISTIANA

VOLUME XLIX
1961 - FASC. 6

Sped. Abbonam.
Post. Gruppo III





ARTE CRISTIANA

VOLUME XLIX
FASC. 6 (492)
GIUGNO 1961

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETA' AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA E ALL'UNIONE DELLA STAMPA PERIODICA ITALIANA (U. S. P. I.)

in copertina: **Parma, Cattedrale, Benedetto Antelami - Deposizione dalla croce (partic.)**

Depositari di Arte Cristiana:

Libreria Hoepli, MILANO - Libreria Ledi, MILANO - Libreria antiquaria Leo S. Olski, FIRENZE - Libreria Aldo Garzanti, MILANO - Libreria Liberma, ROMA - Libreria Nardecchia, ROMA - Libreria Salimbeni G., FIRENZE - Libreria Edit. Ancora, MILANO - Libreria Internazionale Vallerini, PISA - Libreria Miccoli, LECCE - Libreria Paternolli, GORIZIA - Libreria Internazionale Rizzoli, BOLOGNA - Libreria Ed. Patron., BOLOGNA - Libreria Filippi Ulderico, TARANTO - Libreria Ed. Trani, TRIESTE - Libreria Ivaldo Bricca, PIACENZA - Libreria Bruno Marton, TREVISO - Libreria F.lli Dessi, CAGLIARI

Libreria Mirto, MADRID.

Library Metropolitan, NEW YORK.

Library of Congress, WASHINGTON.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1960

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . L. 2900
Per abbonamenti servirsi del c. c. p. N. 3-1137 - Milano

ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10%) con:

La SETTIMANA CATTOLICA — MUSICA SACRA — PALESTRA DEL CLERO
RIVISTA LITURGICA — "AMBROSIUS" — MINISTERIUM VERBI

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (11/18)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefoni: Direzione e Amministrazione 450.378 - Redazione 450.665
Suppl. trimestr. di "ARTE CRISTIANA" è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA"

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III - Iscrizione al N. 1940 del Registro della Cancelleria del Tribunale ai sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1949 N. 47 - *Nihil obstat quominus imprimatur:* Sac. MARCUS MELZI, Censor delegatus - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolans.:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen. - Dirett. propr. Mons. GIACOMO BETTOLI - Milano - c.c.p. N. 3/1137

Notiziario

a cura di G. Libetto

MILANO

I lavori della Metropolitana attorno alla Cattedrale hanno rimesso in luce una parte di costruzione vicina alla ex Basilica di S. Maria Maggiore (la vecchia Cattedrale preesistente) e precisamente verso l'imbocco di via S. Raffaele.

Il residuo massiccio murario, che in un primo tempo fu interpretato come porzione di una basilichetta e che risulta ottagonale all'esterno e rotonda all'interno, adesso si ritiene base di un campanile annesso all'antica Basilica di S. Maria Maggiore, del quale le cronache farebbero cenno come torre campanaria dei tempi di Agilberto. La chiesa venne distrutta dal Barbarossa.

Circa una metà del blocco fu incorporato alle fondazioni del Duomo attuale. L'intoppo ha deciso la Società della Metropolitana a spostare la trincea per alcuni servizi necessari.

In avvenire saranno ripresi scavi, rilievi e studi del reperto.

Nelle operazioni di scavo si rinvenne ancora qualche tratto, non prima d'oggi scoperto, della Basilica di S. Tecla; cioè: porzione di pavimento della navata centrale con fregi diversi da quelli già rilevati nel 1943, quando si costituì il rifugio antiaereo nella piazza del Duomo, con modificazione planimetrica per rispettare appunto il nucleo Tecliano allora emerso.

Come valorizzare questi avanzi? Problema difficile che le Autorità competenti dovranno presto o tardi risolvere.

GLASGOW

Nella Galleria Municipale della città che conserva il quadro di Salvator Dalì intitolato — il Cristo di S. Giovanni della Croce — un giovane alla presenza di molti visitatori ha scagliato una pietra contro la tela del Dalì e poi avventatosi contro la stessa ne strappava quasi completamente la parte inferiore. L'autore del misfatto venne preso dai guardiani della Galleria e consegnato alla Polizia.

Il quadro misura m. 2 x 1,30 e raffigura il Cristo pendente dalla Croce osservata prospetticamente dall'alto, cosicchè del Cristo si vedono soltanto la testa e le spalle.

La Croce è sospesa su sottoposto paesaggio della Galilea.

L'opera considerata un esempio di virtuosismo tecnico e capolavoro del surrealista pittore spagnolo fu acquistata nel 1952 dalla città per il prezzo di quattordici milioni di lire italiane.

Il quadro sin dal suo apparire ha suscitato vivacissimi contrasti tra i critici e il pubblico a tal punto che due opposti tifosi si sfidarono a duello!

Si teme che il guasto sia irreparabile.

FIRENZE

Sono state chiuse in anticipo le adesioni alla seconda Mostra dell'Antiquariato Internazionale causa l'assorbimento dello spazio disponibile nei tre piani del palazzo Strozzi.

Gli iscritti superano i centottanta, di cui settanta di paesi stranieri, europei e americani. Fra questi ultimi un ben noto Antiquario del Perù presenterà la più grande raccolta del mondo di oggetti precolombiani.

VENEZIA

La mostra — Crivelli e Crivelleschi — cui accennammo nei fascicoli precedenti di questa rivista, sarà tenuta dal 10 giugno al 10 ottobre 1961 nel Palazzo Ducale.

Musei e collezionisti privati di America, di Francia, d'Olanda, del Belgio, dell'Inghilterra, di Germania, e della Svizzera hanno aderito al prestito delle opere.

Vi saranno anche le opere provenienti dall'Italia, tra le quali, i politici di Ascoli Piceno e di Montefiore nelle Marche.

Su Carlo Crivelli Bernard Berenson, parlando dei pittori italiani del Rinascimento, scrisse questo singolarissimo giudizio:

« L'arte ha una sostanza troppo grande e vitale da poter tutta raccogliersi in una sola formula; finora manca una formula la quale non deformi la nostra idea complessiva della pittura italiana nel quindicesimo secolo, e al tempo stesso renda giustizia ad un artista come Carlo Crivelli, che si colloca fra i più genuini d'ogni terra e paese, e non ci stanca mai, anche quando i cosìdetti « grandi maestri » diventano tediosi.

Con la libertà e lo spirito nel disegno giapponese, egli esprime una divozione tenera e selvaggia come quella di Jacopone; una dolcezza d'emozione sincera e ornata come quella che un francese del tredicesimo secolo avrebbe potuto mettere in un avorio della Vergine e il Figlio.

La mistica beltà di Simone Martini, la pietà disperata del Giambellino giovane, nel Crivelli trovano forme che hanno il vigore lineare e la metallica lucentezza di vecchi Satsuma o delle lacche; e qualità tattili così suntuose ».

ASTI

Nel fascicolo 10-1960 di questa Rivista si annunciava che presso un agricoltore di Serravalle astigiana (di cui ora precisiamo la qualifica: mezzadro Socchetto) si rinvenne tra cenci e rottami di ferro una tela rappresentante la Madonna col Bambino.

In un primo tempo il dipinto fu attribuito a Leonardo, ma dopo ripulitura e attento esame un esperto dell'Ispettorato alle Antichità di Torino ha dichiarato, che il dipinto è di una Scuola del '500.

Il 18 aprile una Galleria d'arte torinese acquistò il quadro per due milioni.

TRIESTE

Da maggio a luglio si terrà una mostra d'arte sacra cui porteciperà Tsougouharu Foujita, giapponese, che da un quarantennio vive a Parigi, sua seconda patria.

Il settantacinquenne pittore, ammiratore di Giotto, si convertì al cattolicesimo assieme alla moglie nel 1958 e ricevette il Battesimo nella cattedrale di Reims, assumendo lui il nome di Leonardo, lei quello di Giovanna.

Noto per la sua attività produttiva, aderì all'invito di partecipare alla mostra e vi sarà presente con tre tele: Natività, Calvario, Deposizione dalla Croce, trilogia destinata alla Chapelle di Parigi.

E' la prima volta ch'egli espone al pubblico e ciò interesserà i visitatori della mostra triestina.

ROMA

Il 4 marzo la Galleria d'Arte Sacra « *L'Agostiniana* » di Roma ha inaugurato una Mostra collettiva avente per soggetto « L'inferno ». Vi sono stati invitati i seguenti artisti dell'UCAI: Giovanni Hajnal, Rolando Monti, Alessandro Montelone, Valeria Vecchia, Roaul Vistoli, della Sezione di Roma; Guido Cadorin, della Sezione di Venezia; Dilvo Lotti, della Sezione di Firenze.

Cristo nel Mondo - 15 x 21,5 - pp. 498 - a cura dell'Osservatorio « Pro Civitate Christiana » Assisi - L. 1.500.

L'iniziativa cominciata nel 1953 col I° volume intesa a far conoscere la presenza di Cristo e della Sua Chiesa ai credenti per loro conforto, a coloro che non hanno fede per loro illuminazione, prosegue nel VII° volume comprendente le notizie dal giugno 1959 al settembre 1960.

Le notizie, le informazioni, le statistiche precise e selezionate, raccolte attraverso numerosi corrispondenti costituiscono una specie di Enciclopedia di aggiornamento sull'attività della Chiesa nel mondo.

Il libro diviso in sei ampi capitoli, e questi suddivisi in più sottotitoli, che a loro volta si espandono in centinaia di voci rispondenti alle particolari attività reca un notiziario della situazione presente nei più svariati campi dell'opera spirituale, culturale e sociale svolta nelle varie parti del mondo dalla vivente Chiesa Cattolica di Cristo.

Le illustrazioni inserite nel testo risvegliano buona curiosità e risollevano la monotonia delle cifre.

E' consolante rilevare che le gravi difficoltà del momento non hanno affievolito lo spirito di apostolato della Chiesa, mentre il risveglio civile di molte regioni extra europee allarga il campo delle sue attività.

G. B.

GIOVANNI BRUSIN, *Due Nuovi Sacelli Cristiani di Aquileia* - 17 x 24 - pp. 72 - piante IV - tavv. 22 - Associazione Nazionale per Aquileia - 1961 - lire 1.350.

Esce ora il VII° quaderno della collana di studii su Aquileia, il terzo dell'Archeologo Brusin, il quale avverte che il materiale del presente quaderno non poté essere incluso nel volume — Monumenti paleocristiani di Aquileia e Grado — pubblicato nel 1957, perché alla data di pubblicazione detto materiale non era ancora rinvenuto.

Si tratta di due sacelli o cappellette di uso privato annessi alle case di abitazione, abbelliti di pavimento in mosaico e di decorazioni simboliche e figurative di cui non si hanno esemplari in Occidente.

Nel sacello del Buon Pastore il pavimento misura m. 12 x 7 e presenta un tappeto musivo nel cui centro domina la figura del Buon Pastore racchiusa in due centri concentrici inseriti nella cornice quadrangolare.

Agli angoli della cornice spiccano le quattro teste delle stagioni con gli attributi tradizionali tra le folte chiome riflettenti il « bello stile costantiniano »; simboli evidenti del corso della vita umana.

Nel cerchio esterno si rincorrono girali di vite e grappoli d'uva tra i quali poggiano fagiani, pavoni e altri uccelli: probabile allusione al mistero Eucaristico nell'uva e al dogma della Resurrezione nel pavone.

Nel cerchio interno sta ritta la figura del Buon Pastore rivestito di tunica stretta con cintura, reggente il bastone pastorale ricurvo nella sinistra e con la destra alzata nel gesto di chi parla o insegna. (Il flauto originale nella destra fu tolto, perché non rispondente al nuovo carattere di signorilità del Cristo, vero Buon Pastore).

Testa aureolata di verde cipollino, tunica manicata con cintura rossa stretta al corpo, grembiule con due tondi a tre colori, mantellina di rosso di Verona, pantaloni lunghi a tinta grigiastra, piedi calzati di — campagi — poggianti su tappetino distinguono questa figura dalle comuni rappresentazioni di pastori campagnoli donandole il carattere di alta dignità.

Ai lati della figura si muovono tra l'erba, la pecora e la capra verso il secchiello per il latte di cui sembra ripieno.

« La raffigurazione del Buon Pastore ha raggiunto quasi il culmine dello sviluppo, di cui poteva essere capace, con la veste di Sovrano assegnatagli.

In lui dobbiamo scorgere, più che il pastore vagamente ricordato da quei particolari propri della figura originaria, il Signore che ha mutuato le vesti, proprie in determinate circostanze degli Imperatori romani, anche se, come notato, pantaloni e altro sono di provenienza barbarica ».

Interessante l'appendice di cenni storici ed archeologici sull'origine e la diffusione della figura del Buon Pastore.

Nell'altro sacello della zona di S. Stefano tra i residuati di un pavimento a mosaico si rinvennero ottantasei frammenti di una mensa marmorea d'altare che ricomposti, non ostante la mancanza di una decina di pezzi, danno per risultato una forma definita — semiovale.

La mensa risulta di un bordo incavato da dodici lobi a ferro di cavallo sui lati del perimetro curvo e laterale, rettilineo con fossetta sul davanti. Il piano interno utile ribassato a quota dei lobi e delimitato da un solco misura m. 1 x 0,83.

Essa doveva poggiare su pilastro lapideo o murario e richiama i tipi di Oriente ovvero quelli Copti Egiziani e anche per analogia la tavola dell'Ultima Cena.

Per gli opportuni raffronti l'Autore riporta esempi di mense d'altare paleocristiane d'Oriente e di Occidente, che possono servire a determinare la posizione del celebrante, che se è facile indicare nelle mense rettangolari resta ipotetica nelle mense di varie forme geometriche.

Segue un capitolo sulle mense d'altare presenti o supposte di Aquileia e di Grado.

L'esame dei due referti compiuto esaurientemente con metodo scientifico e nel tempo stesso con stesura chiara depone in favore della benemerita Associazione e dei suoi distinti collaboratori.

G. B.

VALENTINO BROSIO, *Porcellane e Maioliche dell'Ottocento* - Cop. ill. a colori, plastific. rilegat. - cm. 21 x 27 - pp. 139 - tavv. a colori VIII, in nero 225 - Antonio Vallardi Editore - L. 3.500.

Sino alla fine del '600 le porcellane venivano importate dall'Asia in Europa e al principio del '700 si cominciò a produrle in Occidente.

Ben presto Re e Principi acquistarono le fabbriche, oppure si riservarono, come proprietà privata, una aliquota di produzione limitata all'uso di corte o disponibile per donazioni: così a Sevres, a Meissen in Sassonia, a Napoli.

Di tale produzione settecentesca abbiamo esauriente documentazione, mentre difettiamo di una raccolta selezionata e organica di porcellane e maioliche dell'800, perchè queste fino a tempo addietro erano considerate roba vecchia « non consacrata ancora sull'altare dell'antichità ».

Tuttavia accanto alle forme nuove ottocentesche si continuò a ripetere le forme del '700.

Era quindi necessario « fare un po' di ordine in una confusione babelica ».

Il Brosio si addossò tale incarico, anche perchè studiosi che dedicarono libri alle arti maggiori e al mobilio dell'800 hanno trascurato la ceramica contemporanea.

E' però vero che mentre i pezzi ceramici nascevano nel '700 come opere pregiate riservate a principi e a nobili e ci pervennero ben conservati per il loro valore, i pezzi dell'artigianto ottocentesco, più numerosi ma meno raffinati, erano destinati all'uso borghese e quotidiano, e ci arrivarono « attraverso tardiva opera di rivalutazione, di ricupero e di raduno ».

Questa produzione stilisticamente dal Neoclassico della fine del '700 passa in Francia all'ellenismo e alla romanità imperiale (stile Impero); a Napoli per legami dinastici dei Borboni con la Francia, accoglie in parte la moda francese e la ispirazione pompeiana.

La fabbrica toscana di Ginori interpreta sobriamente lo stile Impero distinguendosi dalle contemporanee ed europee, e le industrie piemontesi associano le forme francesi alle napoletane.

Verso la metà del secolo, tramite il romanticismo, le forme perdono la stilizzazione risuscitando quella medioevale romanica e gotica e la decorazione sopraffà ogni « remora stilistica », di guisa che riappare un nuovo barocchismo esasperato.

Le invenzioni estrose del francese Jacob Potit informano le successive stravaganze dal 1860 in poi con le complicazioni neoclassiche, neogotiche, neobarocche, già avvertite nella prima metà del secolo.

Da questo miscuglio di forme e colori sboccia verso la fine del secolo lo stile caratteristico detto — floreale —, stile (se pure lo è) dell'irrazionale, del sogno, che pone fine all'ultimo romanticismo e all''800.

Il riepilogo storico si chiude col panorama delle fabbriche italiane, le collezioni, le marche, le contraffazioni.

Seguono le buone illustrazioni delle tavole che presentano la raccolta sotto i titoli: i vasi, i serviti da tavola, i serviti da caffè, da tè, da cioccolato, le veilleuses, gli oggetti vari, le ceramiche patriottiche.

Ai titoli sono premesse brevissime notizie circa l'origine, la qualità della materia, la funzione dei relativi oggetti.

Inoltre ai singoli pezzi si affianca una specie di scheda, che ne specifica la derivazione, la decorazione, la data e il proprietario.

Notizie storiche e descrittive stanno su base precisa e scientifica entro una esposizione di facile lettura.

G. B.

GIORGIO BEARI, *Guida alle chiese di Trieste e Provincia*. cm. 12x20 - pp. 163 - ill. in nero nel testo 81 - Editore Stabilimento Tipografico Nazionale, Trieste - L. 500.

« La pubblicazione si prefigge non soltanto lo scopo di illustrare le Chiese e le Cappelle della città e Provincia sotto il profilo artistico e devozionale ma di accennare altresì allo sviluppo storico della Fede nelle sue manifestazioni architettoniche parallelamente allo sviluppo demografico di Trieste e del territorio adiacente ».

Qui dunque si espone, se pure in forma abbreviata, « una documentazione di un costume, di un credo, di una civiltà », diversamente dalle semplici guide turistiche.

Accenno soltanto ad alcune opere di arte.

Sul colle Capitolino domina S. Giusto (la Cattedrale) che risulta dalla fusione trecentesca della chiesa di S.M. Assunta, costruita nel secolo V° su tempio pagano, e di altra chiesa del secolo XI° intitolata a S. Giusto e S. Servolo.

Sulla facciata asimmetrica si apre: in basso il portale con stipiti ricavati da stele di tomba romana; in alto un rosone a doppio giro di colonnine e archetti gotici; sporgono busti di Vescovi; si appoggiano lastre commemorative.

Nell'interno a cinque navate sono da ammirare: un'acquasantiera trecentesca; mosaici pavimentali del secolo V° della chiesa paleocristiana; sei colonne bizantine nell'abside di S. Giusto; mosaici del '300, '400, e '900 quivi e altrove; affreschi e quadri dei sec. XIV° e XV°; un Crocefisso e un dipinto in seta del '300 e nella Cappella — battistero — decorazioni del sec. XI°, altare e Crocifisso trecenteschi.

Sul lato sinistro della facciata sporge il basso e tozzo campanile del '300 (antica vedetta) incorporante resti del tempio pagano, con la statua bizantina di S. Giusto e una campana, tra le altre, del '400.

A destra della Cattedrale la piccola chiesa ducentesca di S. Michele Arcangelo contiene plutei della primitiva chiesa di S. Giusto, applicati per decorazione negli ultimi restauri, e capitelli romani nella cripta sottostante.

Alla periferia della città, nella zona di Muggia Vecchia si innalza sul colle la chiesa della B.V. Assunta il cui primo nucleo risale al sec. IX°. Santuario tra i più celebri d'Italia.

Edificio a tre navate e tre absidi, illuminato da finestrelle romaniche, abbellito di affreschi del '200 e '300, di un ambone millenario poggiato su quattro colonne.

Al lato sinistro della facciata si protende l'austero campanile romanico, quadrato e pesante, alleggerito però in alto da bifora per ogni lato.

Il tempio passò dal dominio dei Franchi di Carlo Magno ai Duchi del Friùli e da questi ai Patriarchi di Venezia.

Per fortuna fu risparmiato da distruzione nella guerra del 1354 fra Venezia e Genova.

Sulla storica collina tra bellezze panoramiche si abbraccia collo sguardo tutto il golfo di Trieste.

In mezzo al verde e vicino alla sorgente del Timavo sorge l'incantevole chiesa di S. Giovanni costruita nel 1805 sopra una precedente del V°-VI° sec. Per vicende non sempre fortunate fu ricostruita nel '400 e riedificata nel 1955 dopo la distruzione della I^{a} guerra e i danni della II^{a}.

Nella primitiva costruzione di stile gotico veneziano si impiegò materiale del tempio pagano, come risulta da lapidi dedicate alla dea Speranza.

Il semplice campanile, che sembra decapitato, fa leggero ma non sgradito contrasto ai contrafforti scalari e alle finestre lunghe e archiacute dell'abside.

L'antico chiostro, su la cui area sorge il palazzo, custodiva numerose reliquie trasportate a Cividale del Friùli, insieme a prezioso Evangelario con firme di pellegrini del sec. IX°-X° provenienti dalla Croazia e perfino dalla Bulgaria.

Scorrendo la guida si incontrano in città e nella provincia costruzioni classiche e barocche originarie, delle quali alcune presentano particolari architettonici e decorativi di interesse storico-artistico; altre invece un interesse piuttosto storico-devozionale; non poche a carattere di falso stile; le ultime con tentativi di modernità.

G. B.

Enciclopedia Classica - sezione III^{a} - archeologia e storia dell'arte classica - vol. XII° - tomo I° - Luigi Crema - L'architettura romana - Società Editrice Internazionale - L. 8.000 - Sopracop. ill. plastific. a colori - pp. 688 - ill. in nero nel testo 844.

L'introduzione sintetizza lo sviluppo a tutt'oggi degli studi sull'architettura romana a principiare dalla scoperta del trattato di Vitruvio, la cui diffusa conoscenza risvegliò l'interesse degli architetti quattrocentisti, che diedero ai monumenti una interpretazione personale.

Ma lo studio più obiettivo e più scientifico instaurato da Antonio da Sangallo e perfezionato da Giovanni Dossio stimolò le pubblicazioni dei trattatisti, quali il Serlio, il Vignola, il Palladio e poi altre di carattere particolare.

Le rappresentazioni delle rovine mediante le incisioni cinquecentesche e successive prepararono l'opera artistica del Piranesi, che pur nella trasfigurazione lirica dei temi coglie gli elementi essenziali dell'architettura romana.

Tuttavia lo studio in modo organico e scientifico spetta all'ottocentesca Canina, che sostenne la valutazione delle fonti, espose i mezzi costruttivi e rivelò le particolarità degli edifici.

Già dal '700 si erano rilevati e pubblicati gruppi di monumenti europei e orientali, che accumularono vasto materiale su cui si esercitò il senso critico sempre più attento sino al nostro secolo e che fu divulgato in opere nuove, le quali però hanno un carattere manualistico.

Da tale carattere si distacca l'opera del Rivoira che traccia « il concatenamento storico e il cammino percorso dai processi costruttivi e statici collegati ai sistemi a volta di Roma imperiale ».

Su questa nuova via numerose pubblicazioni nostrane e straniere apparvero in questi ultimi tempi.

Il fenomeno della complessità dei monumenti e dei loro particolari, rispecchiante l'apporto di civiltà dominate e assorbite « ha dato origine sin dal '700 a motivi più spesso ideologici che culturali derivanti dalla stessa posizione di Roma ».

Anche da ciò si « rende opportuna a scopo non di polemica ma di chiarificazione una presentazione dell'architettura romana nella pienezza del suo svolgimento storico, quali invero non sembra essere stata sempre presente nell'esame di detti problemi ».

L'autore pur non illudendosi di avere esaurito « il non facile compito in maniera del tutto adeguata » spera con la sua opera « di aver fornito sull'argomento una informazione ampia e aggiornata » valevole per gli studiosi e consona al carattere della Enciclopedia.

L'indugio sulla introduzione mi sembra utile per comprendere meglio l'impostazione dell'opera faticosa svolta con metodo storico, artistico, scientifico e che dispensa il recensore da una analisi particolareggiata dei capitoli per l'impegno di non oltrepassare certi limiti.

L'opera è così divisa: introduzione con elenchi delle abbreviazioni, delle opere e dei periodici (bibliografie), poi i capitoli: I° dalle origini all'ultima età repubblicana - 2° la prima età imperiale da Cesare a Claudio - 3° Nerone e i Flavii - 4° il II° ciclo da Traiano a Commodo - 5° i Severi e il III° secolo - 6° i Tetrarchi da Diocleziano a Costantino — con l'aggiunta degli opportuni indici degli autori antichi, degli autori moderni, dei monumenti e termini di architettura, dei luoghi e delle illustrazioni.

Entro i capitoli si sviluppa l'esame delle singole costruzioni specificate dai titoli (fori, templi, basiliche, teatri ecc.)

che ne tratteggiano la fisionomia la quale rende i contorni definitivi nella evoluzione del tempo fissato dai capitoli stessi.

I titoli godono di immediati cenni bibliografici sia nel testo descrittivo che in calce ad esso, delle relative illustrazioni vicine, dell'ausilio di termini architettonici posti nell'indice proprio, dei brevi riferimenti positivi e negativi che convalidano la loro posizione attuale.

A loro maggiore intelligenza valgono i titoli da pag. 3 a pag. 23 di carattere generale e particolare sugli elementi della struttura architettonica valevoli per il maggior numero di costruzioni; per esempio: l'inizio dell'arco e della volta, la struttura « coementicia », la plastica decorativa.

Il metodo analitico — sintetico seguito dall'autore, appropriato all'indole di una Enciclopedia, basato su nervatura scientifica, mentre pone in chiaro la fisonomia delle singole costruzioni non richiede al lettore uno sforzo di intuizione, ma un normale atteggiamento meditativo che favorisce la comprensione e la sua ritenuta nella memoria.

Non è certo un libro di lettura ma di studio e di consultazione.

Poiché l'Autore nella sua introduzione afferma che la storia dell'architettura romana « è in fondo la storia della conquista dello spazio architettonico » ottenuto mediante la struttura cementizia di cui la esperienza è particolarmente rilevabile nelle terme, vediamo in proposito la evoluzione di esse.

Le prime Terme di chiaro ordinamento architettonico sorsero a Pompei con nuovi impianti di riscaldamento e ricca decorazione. Esse comprendono: lo spogliatoio, il frigidario, il tepidario, il calidario, elementi essenziali degli sviluppi successivi (pp. 68 ... 73).

Sino a Nerone aumentarono di numero, di ricchezza, di comodità ma senza raggiungere carattere monumentale. Fu in questo periodo che i bagni presero il nome di Terme.

A Baia fra un gruppo di ambienti termali, rimaneggiati più tardi, rimane integra una gran sala rotonda del diametro di m. 21,55 coperta di volta con scheggioni tufacei, aperta al centro con grande occhio (come il Pantheon), quattro finestroni rettangolari sopra la sua impostazione (f. 182, 183); primo esempio a noi noto di rotonda romana a cupola. Venne chiamata — Tempio di Mercurio — ma doveva essere un frigidario.

Le Terme di Nerone rinnovate e quelle di Tito, delle quali possediamo soltanto le planimetrie disegnate dai Trattatisti cinquecenteschi, diedero l'avvio « a quelle espressioni monumentali, che costitueranno le più caratteristiche e grandiose manifestazioni dell'architettura romana ».

Il nuovo schema svolge simmetricamente gli ambienti intorno alle tre aule principali voltate a crociera, di cui l'aula grande centrale assume importanza e significato particolare.

In queste aule, come in quelle centrali di Pompei e della villa di Domiziano sul Lago di Paola la suggestione dello spazio aumenta per la serie di finestre che si estende, quasi unica vetrata, lungo l'intero prospetto (f. 326, 327).

Nel II° secolo l'innovazione Domiziana — Traianeia fissa lo schema delle grandi Terme imperiali, che allo stabilimento balneare aggiunge palestre, portici, viali, giardini, biblioteche, sale di convegno ecc. L'insieme però è distinto in fabbricato centrale per i bagni e in fabbricati periferici per le altre attività (f. 493, 494).

Nei tipi che non seguono lo schema suddetto nicchioni absidati, sale ottagonali con lati convessi e relative ondulazioni delle cupole di copertura offrono un gioco incrociato di espansioni spaziali (f. 495, 496, 497).

Lo schema nella sua componente essenziale si ritrova nelle grandi Terme di Antiochia (f. 498), di Treviri (f. 500) di Leptis Magna (f. 502), di Efeso e Mileto (f. 505, 506).

Nell'età Severiana lo schema di Tito e di Traiano raggiunge una compiuta e grandiosa espressione di cui esiste un esemplare nelle rovine delle Terme di Caracalla, dove l'aula centrale riassume i valori essenziali di tecnica e di invenzione spaziale (f. 698, 699, 700).

Variazioni non sostanziali ma planimetriche motivate da orientamento si riscontrano specialmente nelle regioni dell'Impero, a Timgand, a Thenae (f. 709, 710).

Alla fine del III° secolo in Roma si moltiplicano gli edifici termali. Quello di Diocleziano rappresenta l'esempio più grandioso di Terme imperiali la cui aula centrale fu convertita da Michelangelo nella chiesa di S. Maria degli Angeli (776, 777, 778).

Anche nelle provincie si costruiscono Terme più o meno grandiose: Treviri (f. 781, 782), Efeso e Lambesi (f. 783, 784).

Al merito di una così laboriosa sintesi va aggiunto quello dell'editoria per la eleganza tipografica delle illustrazioni.

G. B.

VENTURINO ALCE O. P.: *La basilica di San Domenico in Bologna* - mm. 125 x 192, pagg. 62 in carta patinata con 44 illustrazioni e 2 tavv. f.t. a colori; copertina ill. a colori, Tamari Editori in Bologna, - Ha curato l'edizione il *P. Michele Casali, o.p.* - 1960, L. 350.

Il P. Venturino Alce, O.P., Consulente Ecclesiastico della sezione bolognese dell'Unione Cattolica degli Artisti Italiani (U.C.A.I.), noto scrittore d'arte, anzi egli stesso artista, che da molti anni risiede nel Patriarcale Convento di S. Domenico di Bologna, ci ha procurato una completa, sia pur breve, guida dell'insigne basilica esistente in detta città, dedicata al Santo Fondatore dell'Ordine dei Frati Predicatori e che ne custodisce le sacre spoglie.

Tale chiesa, oltre a costituire, come è da immaginare, un importante monumento storico domenicano, è anche un ricchissimo museo d'arte.

Dopo averla attentamente letta, possiamo affermare che caratteristica di questa guida è la precisione delle date e delle attribuzioni, cosa non facile per le numerose vicissitudini che ha dovuto superare questo monumentale complesso nei suoi oltre settecento anni di vita.

Molte di esse, siano date che attribuzioni, sono inedite, frutto di studi pazienti che da circa dieci anni il P. Alce sta facendo sui monumenti dell'importante basilica bolognese.

Precede la pianta della chiesa, iniziando subito il volumetto con una parte storica (che è la prima, anche se ciò non sia esplicitamente detto), ove passa in rassegna secolo per secolo, dal XIII al XX, le vicende del monumentale edificio, dalla sua nascita ai suoi ampliamenti, dalla sua trasformazione architettonica al graduale arricchimento di opere di arte, in modo da avere un chiaro programma di quanto è stato compiuto in un periodo così lungo di storia (pagg. 7-23).

In modo particolare si è soffermato lo Autore, e giustamente, sul sepolcro di S. Domenico, morto appunto in Bologna il 6 agosto del 1221, le cui venerate spoglie ebbero varie traslazioni prima di giungere alla sistemazione attuale, avvenuta nel 1597.

Non mancano qua e là cenni agli sviluppi edilizi del grandiso convento annesso, ma, in verità, avremmo desiderato vederli trattati non incidentalmente, bensì in modo diretto, sia pure in forma brevissima, dedicandovi solo poche pagine, che sarebbero state sufficienti, corredate da relativa pianta, oltre alla visione aerea, che viene offerta all'inizio del volumetto.

La II parte (pagg. 24-62) contiene la descrizione particolare della basilica con le numerose cappelle, alcune delle quali veramente interessanti e belle. Comincia la visita dall'esterno, per passare all'interno, dalla navata destra, dove si sofferma particolarmente sulla nobile cappella che contiene l'Arca del Beato Patriarca dei Domenicani, che viene minutamente descritta e illustrata da numerose fotografie (15 su 44 illustrazioni).

Prosegue nella visita a trattare delle cappelle successive, per passare al transetto, alla sagrestia, al museo da poco inaugurato, alla cappella maggiore e relativo coro.

Di poi, con le cappelle del transetto di sinistra e della navata sinistra, termina la visita alla chiesa, per completarla con uno sguardo fugace, semplice accenno, al chiostro dei morti, alla cella ove spirò il Santo Fondatore, nonchè alla magnifica biblioteca, i cui locali furono recentemente restaurati e ridonati alla loro iniziale funzione.

Da questa breve recensione appare evidente l'importanza del lavoro del P. Alce, per cui ce ne rallegriamo con lui e formuliamo l'augurio che abbia larga diffusione tra i numerosi visitatori dello insigne monumento domenicano ed anche tra coloro che hanno speciale culto per Colui che fondò un Ordine che tanta parte ebbe nella storia della nostra

Patria, oltre che in quella dell'intero mondo.

Se l'aver separato la storia della basilica e delle sue varie parti dalla descrizione della medesima, nonchè l'aver seguito il criterio cronologico dell'insieme, sia sembrato cosa razionale all'Autore, come lo riconosciamo anche noi, tuttavia tale ordine presenta un inconveniente, notevole per una guida, che generalmente si consulta con fretta, di venire a parlare di un medesimo monumento in più parti e mancare così la visione sintetica, che, d'altronde, si desidera aver subito, come particolarmente accade per la cappella del Santo Fondatore e della magnifica Arca, ove furono riposte le di lui spoglie gloriose. Ci rendiamo, però conto che qualunque sistema il nostro P. Alce avesse seguito nella stesura di detta guida, qualche difficoltà avrebbe certamente incontrata. Per cui il nostro appunto ha solo l'intenzione di proporre un quesito!

In una prossima edizione ci auguriamo leggere anche tutte le dimensioni della attuale chiesa e, se vorrà accogliere il nostro suggerimento di trattare brevissimamente dell'intero complesso di S. Domenico, anche quelle del maestoso, antico e glorioso convento Patriarcale dei Frati Predicatori in Bologna.

P. Antonino Silli, o.p.

Il Museo di Castelvecchio, a cura di A. Aldrighetti. Introduzione di L. Magagnato. Guide delle collezioni d'arte del Comune di Verona. Pagg. 127, sovracoperta plastificata, 84 illustrazioni di cui molte a colori. Neri Pozza Editore, Venezia 1960. L. 1200.

Il Castello scaligero ripristinato nel 1924, raccoglie a Verona le collezioni d'arte antica; Castelvecchio è l'antica denominazione assunta dalla costruzione, per distinguerla dal nuovo Castello di San Pietro sorto circa 30 anni dopo per volere dei Visconti (inizi del XV sec.).

Il nuovo riordino delle collezioni è opera recentissima di C. Scarpa: così si legge nell'introduzione al catalogo, ma alcune sale recano ancora dei cartellini con scritto «sistemazione provvisoria». C'è da notare che il museo raccoglie un numero vasto di opere ben conservate e che alcune sono state create da Artisti di sommo talento. Anzitutto si può avere una vasta panoramica dell'arte veronese dagli inizi, dagli anonimi pittori del XII secolo, alla cerchia di Altichiero, al Pisanello, sino a Paolo Caliari detto il Veronese; quindi una buona selezione di grandi maestri, a cominciare dal Mantegna e dal Tintoretto, per concludere col Guardi e col Tiepolo. La raccolta è davvero importante e, pur non essendo numericamente imponente, degna delle tradizioni di arte e di storia della città di Verona.

Il catalogo si apre con una breve introduzione di Licisco Magagnato che fa in breve la storia di Castelvecchio, delle sue trasformazioni, del suo ripristino e della fondazione e sistemazione del Museo. Seguono le schede, prima delle opere di scultura, disposte prevalentemente al pianterreno, quindi delle opere di pittura, che sono le più importanti e maggiori come numero. I principali pezzi sono accuratamente illustrati con belle fotografie, molte delle quali a colore, con soddisfacente riuscita tecnica, sì che non prevalgono né le tinte falsamente lucide, né troppo opache. Si sarebbe preferito però che la guida contenesse maggiori delucidazioni critiche e formative soprattutto riguardo alla scuola veronese. Anche il formato della guida non ci sembra dei più favorevoli; sarebbe stata più comoda se avesse avuto minor dimensioni in larghezza e fosse stata rilegata anzichè avere una sovracoperta plastificata, elegante ma non molto pratica e soggetta a deteriorarsi facilmente. A conclusione di questa guida vi sono i vari indici e cioè per Autori, numerico (pittura e scultura), delle illustrazioni e generale.

Crediamo molto all'opportunità di questo catalogo, tanto più che ci siamo potuti rendere conto di persona dell'affluenza, specialmente nella bella stagione, di turisti e di pellegrini provenienti non solo da molte parti d'Italia, ma soprattutto dall'estero: gente che non viene solo per curiosità, ma che ama tenersi informata riguardo gli aspetti culturali.

P. G. A.

Il Soprannaturale, a cura di Piolanti - Ed. Marietti - pagg. 764, rilegato - L. 2.900.

Questo libro, nell'intenzione generale, è destinato a predicatori ed educatori, soprattutto sacerdoti. Ma la stessa cura editoriale per la veste sta a dire come Autori ed Editore hanno pensato che l'opera avrebbe fatto tanto bene anche tra le mani di laici colti: professionisti ed artisti. Per questo sento il dovere di segnalarla.

Circa venti autori — nomi autorevoli quasi tutti italiani — sotto la guida del rettore del Pont. Ateneo di Propaganda Fide, hanno realizzato uno studio, pur nella ricchezza e profondità della dottrina, quasi scorrevole, sulla storia dell'amicizia di Dio e della sua creatura — l'uomo —: dalle sorgenti della vita divina nell'Eden, sino alla rinascita e alla vita sacramentaria, per concludersi con la visione beatifica. Questo studio è integrato con le deviazioni dottrinali al soprannaturale e con le ripercussioni del soprannaturale nella vita religiosa dei popoli, nella filosofia, nelle professioni, nella letteratura e nell'arte. Lo influsso della Grazia, lo Spirito Santo e i suoi Doni — tanto poco compreso e tradotto, con spirito adeguato nell'arte — sono temi che anche ai nostri artisti dovrebbero interessare. Ma tutta la trama del volume, la quale, proprio per la guida capace del Piolanti, pur essendo opera di diversi, forma un'entità ben unitaria, dovrebbe esser meditata dai molti lettori di A. C.

Ad evitare solo disillusioni, dico subito che il capitolo sull'arte — dovuto alla penna dell'unica donna collaboratrice, Emma Amadei — non ha quel respiro degli altri: si limita troppo ad una storia sintetica dell'arte figurativa sacra. Ma sappiamo come il sacro — con l'influsso del soprannaturale — nell'arte (la quale travalica la sola pittura, ma dovrebbe abbracciare, per il figurativo anche il cinema, per es.) non sia un qualche cosa di puramente formale o anche di contenutistico solo per il titolo. Semmai, volendo proprio stare su questa strada, bisognava almeno far notare come l'ansia del soprannaturale sia anche nell'arte un bene diffusivo: e si poteva alludere e ricordare — per far degli esempi storici, con un riguardo al tempo nostro *conciliare ecumenico* — a Beuron, a Maria ad Lacum, nelle cui realizzazioni (da non discutersi, in questa sede, per il piano estetico) avevano una funzione (riunione alla Chiesa russa e greca) e un contenuto (liturgia) che ancor oggi potrebbe far testo a quanti credono di poter fare da maestri.

Matteucci, al contrario, con il capitolo sulla letteratura, sa mantenere quello spirito ampio e cattolico che la materia richiedeva.

Le singole parti son divise da riproduzioni di capitelli (particolari) della Cattedrale di Autun (sec. XII). Data l'opera italiana — e oggi troppi editori trovano più facile far tradurre opere straniere già affermate anzichè affidare ex novo — conveniva ricorrere alle nostre sculture del chiostro di S. Orso di Aosta, dello stesso secolo. Italiani e stranieri avrebbero riscoperto un capolavoro italiano da troppi ignorato.

Infine raccomandabile, in una seconda edizione, l'aggiunta di un indice analitico, utilissimo in un lavoro come questo di consultazione e di ricerca.

Luciano Bartoli

DAS MÜNSTER

N. 1/2 - 1961

Il nuovo fascicolo di DAS MÜNSTER apre degnamente la 14.a annata con un singolarissimo studio di Antonia LEINZ - VON DESSAUER: Savonarola ed Alberto Dürer: Savonarola, il Cavaliere nell'incisione del Maestro (p. 1 - 45, 35 ill.). L'autrice di quest'eccezionale studio, che in seguito uscirà anche sotto forma di volume con un ricco apparato di note e di una silloge di documenti e brani tratti dagli scritti del grande Domenicano, è molto nota ed apprezzata in Germania come esperta traduttrice dall'italiano antico. In particolar modo essa è attualmente impegnata nella traduzione in tedesco delle « opere omnia » di Girolamo Savonarola, che stannno per uscire per i tipi dell'editore Otto Müller a Salisburgo. L'A. è, quindi, preparatissima per tutto ciò che riguarda studi ed indagini intorno ai movimenti spirituali che tra la fine del Quattro ed il primo Cinquecento agitano l'Italia e la Germania. Movimenti che coinvolgono non soltanto clero e popolo, ma vengono seguiti anche dagli ambienti intellettuali ed artistici. Mentre è provato che Michelangelo, p. es., si è trovato molto vicino al Savonarola, assai poco si sapeva, invece, dei legami religiosi del grande Maestro di Norimberga. Fatto questo dovuto, in buona parte, alla dispersione dei suoi carteggi. Ora con una serie di solidissime argomentazioni, suffragate anche da una minuziosa raccolta di dati di ogni genere — che si estendono fino alla storia tipografica norimberghese ed alle prime edizioni tedesche delle prediche, delle lettere e, soprattutto, dei resoconti della morte del Savonarola e dei suoi compagni — l'A. riesce a dimostrare anzitutto che Dürer non può, assolutamente aver ignorato quanto era accaduto a Firenze — tanto più che la sua casa si trovava vicinissima al grande Convento Domenicano. Il 23 maggio 1498, a conclusione di un iniquo processo — nel quale la sentenza era già stabilita prima ancora che esso venisse celebrato (sistema ben noto a tutti i regimi totalitari del XX secolo) — i Fiorentini assistettero al rogo dei Tre Domenicani: Fra Girolamo Savonarola, Fra Domenico Buonvicini e Fra Silvestro Maruffi. La storia stessa ha revisionato il loro processo e l'Ordine celebra e venera in essi tre martiri della coscienza cristiana, rei soltanto di avere osato di rinfacciare ai potenti politici ed economici tutti i loro vizi prevedendo limpidamente le tragedie politiche che di lì a poco si sarebbero abbattute su Firenze e Roma, sull'Italia e sulla Chiesa. Molto opportunamente viene ricordato che, per fare tacere, almeno per qualche tempo, le violenti polemiche seguite alla tragica morte del Savonarola, il Generale dell'Ordine, il Cardinale Tommaso De Vio, detto il Caietano, perchè era stato anche Vescovo di Gaeta, il 21 Ottobre 1509 ordinò che per dieci anni si tacesse completamente il nome di Fra Girolamo e che si consegnassero i suoi scritti, ricordi e reliquie.

Ora la famosa incisione del Dürer, oggi detta « Il Cavaliere, la Morte ed il Diavolo », era nota in passato come « Il Cavaliere Cristiano », cioè l'uomo disposto a combattere per Cristo, armato non tanto del suo coraggio, quanto della sua salda fede. « Cavaliere Cristiano » si professò il Savonarola in una lettera al padre a Ferrara alla vigilia della sua vestizione, tale volle considerarsi alla vigilia della sua morte; « Milizia Cristiana » doveva essere il Terz'Ordine Domenicano. Erasmo Roterodamo aveva scritto un libretto « Del Cavaliere cristiano » e tale Dürer lo invoca, quando apprende la (falsa) notizia che Lutero, dopo la Dieta di Vormazia, era stato fatto prigioniero e, forse, ucciso. Il « Cavaliere Cristiano » nell'incisione procede imperterrito, la visiera aperta; non lo spaventa la Morte che gli mostra una clessidra semivuota; sa che il Maligno cerca di afferrarlo — ma prosegue verso la sua mèta, il grandioso castello che s'intravvede nello sfondo in Alto. Il Savonarola, « miles Christi », parla nelle sue prediche e lettere di questo castello di Dio che il « cavaliere cristiano » deve raggiungere. Il cavaliere è accompagnato da un segugio che segue l'identica via; sotto di lui, in direzione opposta, fugge una salamandra. In basso a sinistra, bene in vista, è poggiata una caratteristica targhetta, nella quale domina il monogramma del maestro, sormontato dalla data 1513 preceduta da una lettera S. Proprio al disopra, ancora bene in vista un teschio che il malandato ronzino della Morte annusa. E' stato messo in evidenza che il Maligno con il muso suino è una creazione tipicamente dureriana. Grande attenzione ripose Dürer nel disegno del volto del Cavaliere, non di profilo rigido, ma lievemente di tre quarti: un volto rugato dai patimenti, ma intimamente sereno, dal naso marcato e dalla bocca di inconsueta finezza — accurati raffronti hanno permesso di identificare il volto del Cavaliere con quello di Fra Girolamo Savonarola. Siamo nel 1513, in periodo di forzato silenzio sul Frate: ecco perchè il suo volto quasi scompare sotto l'emo, il suo nome è accennato unicamente nella S della targhetta con firma e data (tale lettera che potrebbe leggersi anche « Salus » non comparisce in nessun'altra data dureriana!). Secondo un testo simbologico, l'« Horapollon », che l'amico di Dürer, Pirckheimer aveva tradotto in tedesco per incarico dell'imperatore e che l'artista doveva illustrare, e che quindi conosceva a fondo, il cane simboleggia il veggente e la salamandra un uomo arso vivo. Inoltre la tradizione popolare chiamava i Domenicani « Domini Canes », i segugi di Dio, sia in relazione al sogno della madre di S. Domenico, sia per la loro lotta contro le eresie, sia come simbolo di fedeltà. Nelle scarne righe di un sommario riassunto questi elementi possono sembrare ovvi, sì, ma arbitrario il collegamento con Fra Girolamo; ma l'A. si è talmente premunita contro tutte le critiche con una tale abbondanza di particolari letterari, cioè documentazioni dell'ambiente intellettuale e spirituale attorno al grande norimberghese, che la dimostrazione riesce serrata. Perfino la estrema rarità di questo foglio del « Cavaliere » troverebbe una conferma nel riferimento savonaroliano. Infatti, nello stesso anno 1513 Dürer esegue anche la non meno famosa « Melancolia » ed il « San Girolamo nello studiolo ». Fogli questi che sono meno rari. Il « Cavalière » deve aver trovato acquirenti tra gli ammiratori di Fra Girolamo Savonarola, tra quanti intendevano tenerne viva la memoria, se non il culto, proprio nel periodo che non se ne doveva parlare e tanto meno scrivere. Dürer era uno dei loro e da tempo aveva letto la prima traduzione tedesca delle « Meditazioni », scritte dal Domenicano in carcere, che era stata stampata proprio a Norimberga intorno al 1500! Il contributo dell'A. ad una più profonda comprensione di uno dei grandi capolavori dell'arte dell'incisione europea all'inizio del Cinquecento è di un grande interesse, anche se non mancherà di suscitare sorpresa e perplessità. E' comprensibile, perciò, l'interesse con il quale si attende l'annunciato volume sullo stesso argomento. — Peter BLOCH: Synagoga, oggetti di culto e d'arte dall'epoca dei Patriarchi fino all'epoca attuale. Breve resoconto di una importantissima mostra allestita nella Staedtische Kunsthalle di Recklingshausen. Di questa mostra sarà riferito a parte, non appena sarà giunto al recensente il relativo catalogo. In ogni caso, una tale mostra rappresenta nella Germania di oggi un atto di coraggio morale non indifferente, dimostrato anche dall'affluenza del pubblico, che nelle prime sei settimane raggiunse la cifra di 20.000 persone. La mostra girerà l'Europa ed è sperabile che possa giungere anche in Italia. — Hugo SCHNELL dedica un lungo necrologio a S. Em. il Cardinale Josef Wendel, venuto a mancare improvvisamente ai vivi il 31 Dicembre 1960. Il Cardinale Wendel fin dal suo ingresso nell'Arcidiocesi di Monaco e Frisinga aveva dimostrato un vivissimo interesse per l'arte sacra moderna: le ben 109 (dico centonove) nuove chiese da lui consacrate dal 1952 al 1960, la sua attiva collaborazione alle maggiori manifestazioni artistiche che in questi ultimi anni si sono avute a Monaco, soprattutto le grandiose mostre che hanno accompagnato le celebrazioni del Congresso Eucaristico Mondiale. Seguono i consueti notiziari, le segnalazioni e le recensioni.

N. 3/4 - 1961

Hans Bernhard MEYER S.J.: A proposito della simbologia di raffigurazioni della Majestas dell'alto medioevo. L'A. presenta una serie di opere d'arte, nelle quali il Salvatore appare nella «Majestas Domini», seduto, entro un ampio alone. Questo alone può essere circolare, a mandorla, a forma di un 8, a losanga, a quadrato, pòsto di spigolo. Nelle scene apocalittiche l'Agnello Mistico è ugualmente racchiuso entro un alone.

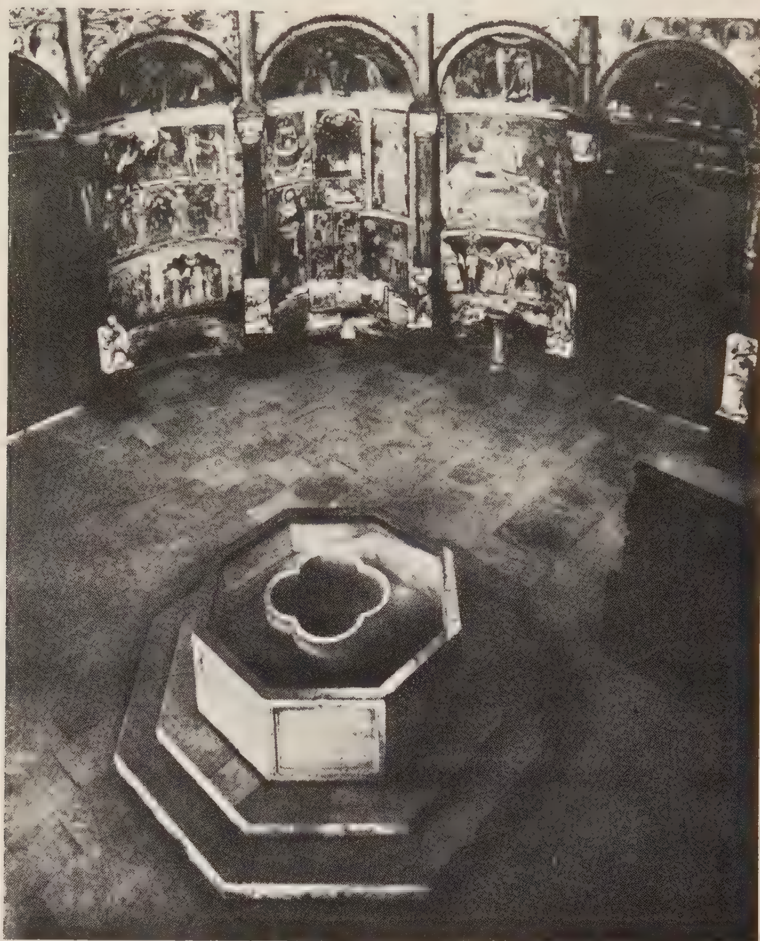
Attraverso un'approfondita indagine di tutto il materiale illustrativo raggiungibile, viene messo in evidenza che le fonti di tale chiara figurazione simbolica provengono da due ambienti artistici diversi: da una parte l'italo-bizantino, dall'altra l'irlandese-anglosassone, che vennero assimilati ed utilizzati da uno dei personaggi più famosi di Tuors: Alcuino. Anglosassone di origine, aveva viaggiato molto, anche in Italia, utilizzando le sue esperienze nello «scriptorium» turoniense da lui fondato, presso il quale formava anche una scuola di miniaturisti. La scuola artistica turoniense doveva avere vaste ripercussioni in tutto l'impero franco e questo spiega la grande fortuna che da allora in poi hanno avuto le diverse forme dell'alone della «Majestas Domini», soprattutto quando quest'alone si allaccia anche ad altri elementi geometrici, entro i quali sono collocati i Quattro Evangelisti, spesso insieme ai loro simboli. Il quadrato, di spigolo, e la losanga, per alto, si basano anzitutto sul significato misteriosofico della cifra: Quattro punti cardinali, quattro Evangelisti, quattro grandi Profeti e via dicendo. Il quattro è numero perfetto; la somma delle prime quattro cifre dà per totale dieci: altro numero perfetto. Alcuino stesso ha redatto un testo, nel quale questi valori simbolici sono esaminati e spiegati. Ancora: il quadrato é l'equilibrio tra questo mondo (la materia) e l'altro (lo spirito), ma la losanga, nella sua stessa forma slanciata significa anche la prevalente tendenza verso l'elevazione al di là della materia. I due mondi dominati dal Signore trovano egualmente espressione nell' alone a forma di una cifra araba 8: due cerchi tangenti. Anche se queste simbologie dei cerchi e della losanga sembrano scostarsi da quelle del quadrato e della losanga, pure per queste è ancora la stessa scuola di Alcuino, soprattutto il suo famoso discepolo Rabano Mauro, ad offrire precise e chiare spiegazioni. E non soltanto sulle forme degli aloni nell'iconografia, ma anche nei loro colori: l'azzurro per il Diluvio. l'azzurro per il Giudizio, ma ancora: l'azzurro il Battesimo, il rosso il sacro fuoco dello Spirito Santo che un noto studioso straniero ritiene sulla visione di Ezechiele e su Isaia. Ma l'A. dimostra anche, come un profeta, come Ezechiele, a sua volta deve aver veduto figurazioni religiose pagane, soprattutto della divinità solare assira «Assur». Egli conclude osservando che proprio nella miniatura medievale le figurazioni vanno osservate non soltanto come cose d'arte da analizzare esteriormente — tanto che un noto studioso straniero ritiene che l'alone ad 8 debba considerarsi soltanto come un alone arbitrariamente modificato dall'artista per trovare posto per i simboli degli Evangelisti — ma vanno esaminate alla luce degli esegeti contemporanei ed anteriori alla loro realizzazione. Si tratta, come già ebbe ad esprimersi lo studioso van del Meer, di figurazioni interamente teologiche e sono veramente teologia divenuta immagine. — Rudolf BERLINER: Un contributo alla iconografia di raffigurazioni di Cristo. Il famoso A. esamina un gruppo di opere del medioevo e dell'«autunno del medioevo», nelle quali gli artisti si sforzano di esprimere le due nature di Gesù Cristo. Il panorama spazia dall'Assunzione di Cimabue alla Chiesa Superiore di San Francesco alla «Comunio Sanctorum» di Andrea da Firenze — il quale mostra ai piedi del Cristo entro l'alone l'Agnello Mistico, fuori di esso e sull'altare.

Per terminare con il «Fons Vitae» di Belasco (Allen Memorial Art Museum Oberlin, Ohio). Anche in queste figurazioni l'A. mette in evidenza la stretta adesione a determinati sacri testi, a cominciare dal Vangelo e dalle Epistole. (Questo studio è, in certo senso, complementare al precedente e dimostra il profondo impegno di una scuola di studiosi d'arte sacra antica e moderna, florida soprattutto in Germania, nella quale l'esegesi dell'opera d'arte viene effettuata con la interpretazione degli scrittori teologhi medievali. Scuola, questa, della quale sarebbe desiderabile vedere sorgere anche in Italia qualche forte ramo). — Anton MAYERPFANNHOLZ: Sculture sacre di Max Roenes. L'artista quasi ottantenne si rivela come personalità fortissima che si esprime nelle forme del nostro tempo, senza peraltro rinnegare saldi legami con il passato. Particolarmente notevoli il «Buon Pastore» per un sepolcreto di sacerdoti a Marxheim, la Pietà per la Cappella del Cimitero di Bernebeuren. Ma con eguale capacità progetta oreficerie sacre, come una croce pettorale per il Monastero di Herstelle an der Weser, oppure le ampolline per la parrocchiale di S. Giovanni da Capistrano a Monaco di Baviera. Seppure priva del nome d'autore, la segnalazione «Nuovi lavori d'arte sacra» mostra chiaramente la sensibilità di un profondo conoscitore quale è ormai Hugo SCHNELL, da considerare come uno dei maestri dell'esegesi dell'opera di arte sacra moderna. Necessità di spazio impongono solo fugaci accenni, mentre varrebbe la pena di approfondire l'esame di alcune delle più recenti realizzazioni dell'arte sacra tedesca: Heribert Calleen ha modellato un crocifisso sospeso e l'altare per la Cappellina delle Suore a Neunkrichen (Colonia). Franz Gutmann è autore di una serie di bassorilievi in pietra naturale per la facciata di S. Anna a Dueren (Renania). Di Reinhold Schroeder viene mostrato un tabernacolo per la Cappellina della «Casa Kolping» di Essen (Ruhr), forte lavoro con severa stilizzazione. Interessante, infine, il drappo quaresimale per coprire il crocifisso pensile per la parrocchiale di S. Geltrude di Essen, opera di Grete Bedenheuer, eseguita a ricamo con disegno severamente stilizzato. Quest'artista ha realizzato già quattro di questi drappi, che sono noti in Germania come «Hungertuch», letteralmente: "Panno della fame". — Dom Theodor BOGLER O.S.B., di Maria Laach: Lioba Munz, un'artista dello smalto dei nostri giorni. Si tratta di una Suora benedettina che va considerata tra i mggiori artisti orafi e smaltatori non soltanto della Germania, ma anche d'Europa, le opere della quale non debbono mancare in nessuna mostra d'arte sacra contemporanea che si rispetti. Tra le ultime opere presentate: «Natività» per un altare a Wildenburg nell'Eifel, che reca anche un «S. Giovanni Battista», dove accanto agli smalti vengono utilizzate anche pietre preziose. Domina, in queste opere una severa struttura delle composizioni, un disegno stilizzato, il tutto sostenuto da un senso per la monumentalità, la quale spinge, anzi, l'artista a tentare i formati massimi che l'arte dello smalto può tecnicamente ancora sopportare. Per il suo Cenobio di S. Maria in Fulda, dove Madre Lioba risiede, ha eseguito una «ferula» per la Badessa in ebano, ferro patinato e egeminato, oro sbalzato e granulato, perle e smeraldi. Con finezza eccezionale ha foggiato anche uno specchio a mano per una signora: nel rovescio una donna stringe a sè un bimbo con la scritta: «Creavit Deus hominem ad imaginem suam». Seguono gli abituali ricchi notiziari, segnalazioni, recensioni.

Angelo Lipinsky

IL BATTISTERO DEI BATTISTERI

in una ricca pubblicazione



Parma, Battistero: Vasca battesimale maggiore.

Chi è il progettista del Battistero di Parma? Nell'architrave del portale della Madonna sono incise queste parole «bis binis demptis annis de mille ducentis incepit dictus opus scultor Benedictus», ossia quattro anni prima del 1200 lo scultore Benedetto ha incominciato questo lavoro.

Nel Duomo della città si conserva un rilievo — la Deposizione dalla Croce — che porta la data del 1178 e il nome di Benedetto detto Antelami.

Questo scultore è lo stesso scultore dell'Architrave? Ammessa l'identità egli attese soltanto a questo lavoro e ad altre sculture del battistero, oppure «a una opera più vasta e alla costruzione del battistero il cui inizio dei fondamenti fu appunto il 1196? ».

Ciò appare probabile osservando che nel Battistero, almeno inizialmente, struttura e sculture appaiono quasi in tutto nel concetto, se non nella esecuzione, di un solo artista.

Fra' Salimbene, nato a Parma e proprio vicino al Battistero, mentre nella sua Cronaca afferma la data di fondazione nel 1196, cui assisteva il proprio padre, e dove già nel 1216 si dava il Battesimo e qui egli stesso fu battezzato, tace sulla paternità del progetto.

Detto cronista narra che la costruzione fu ritardata, perché il ghibellino Ezzelino da Romano proibì l'importazione dei marmi alla guelfa Parma, somministrazione ripresa dopo la morte di lui.

Nel 1270 il Battistero fu consacrato solennemente, ma soltanto nel '300 si compì l'esterno, con l'ultimo piano e l'interno con i dipinti.

Essenziale della architettura del Battistero è il contrapposto fra l'esterno e l'interno: quello ha otto lati, questo ha dieci lati.

L'esterno è poderoso con pilastri angolari ineguali legati fra loro da arconi a tutto sesto al piano inferiore; da robuste fasce architravate su colonne esili nei quattro piani superiori; da cornicione terminale sovrapposto a galleria cieca arcuata (pg. 15).

L'interno è leggero con nicchioni arcuati al primo piano; gallerie architravate e finestrate ai due piani sovrapposti; archi acuti e finestre al quarto piano; spicchi nelle quattro zone superiori orizzontali.

Colonne ai lati dei nicchioni, colonnine ai due piani di gallerie, costoloni sino alla lanterna dividono sulla verticale i sedici lati del poligono (pg. 31).

Il Toesca in considerazione che «nella pianta che abbandona il tracciato esterno ottagono e diventa di sedici lati; nell'alzata che divide la cupola in sedici spicchi sul rilevato profilo di sedici costoloni» ritiene il primo progetto di ispira-



Parma, Cattedrale e Battistero.

zione gotica francese, distinguendolo perciò dai contemporanei battisteri in forme romaniche.

I rapporti con l'arte francese del Nord non si riflettono anche sulla struttura sia dal lato stilistico che dal lato iconografico.

L'iconografia si può considerare un abregé della decorazione scolpita nelle Cattedrali gotiche francesi, nelle quali è tradotto con ampiezza il concetto della Redenzione.

Tale riassunto appare all'esterno nei tre portali d'ingresso, che per il loro valore didattico meritano specificazione.

Nel centrale, verso la piazza, domina, entro la lunetta, la Vergine, col Bimbo adorato dai Magi e da Angeli, in custodia di San Giuseppe che ascolta l'avviso dell'Angelo.

La prerogativa di Corredentrice della Vergine è attestata dai Profeti e dagli Apostoli situati nella cornice della lunetta e dai suoi progenitori raffigurati tra i rami dell'albero di Jesse distribuiti lungo gli stipiti.

La Redenzione dell'uomo si inizia col Battesimo, perciò nell'architrave, Cristo riceve il Battesimo dal Battista, il quale viene condannato durante il banchetto di Erode e decapitato (pg. 19,16).

Il portale detto della — Vita — realizza la ben nota allegoria della vita entro la lunetta, dove sotto le personificazioni del sole e della luna «l'uomo coglie il miele su l'albero insidiato da un drago, mentre due roditori, facile allusione al giorno e alla notte, attaccano alle radici l'albero della vita».

Nell'architrave, presente l'Eterno, il Battista indica l'Agnus Dei, allusione alla salvezza mediante il Battesimo (pg. 26, 27,28).

Il portale di settentrione detto del — Giudizio — reca nello stipite di sinistra il buon operare dell'uomo secondo le norme e le opere di carità indicate dal Cristo: dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, ecc... e nello stipite di destra la parabola degli operai chiamati alla vigna nelle varie ore del giorno e la loro ricompensa.

Nell'architrave si raffigura la resurrezione dei morti, divisa fra i sereni chiamati alla Beatitudine e i mesti condannati all'inferno (pg. 22,23,24,25).

Sopra il portale centrale entro nicchie stanno seduti due Profeti, mentre a destra del portale Salomone e la Regina Saba stanno ritti e sopra lo zoccolo gira una fascia ininterrotta di formelle detta — zooforo — in cui gli animali simboleggianti virtù e vizi, figure umane e mitiche hanno significati di moralità secondo la tradizione dei bestiari medioevali.

All'iconografia scultorea esterna si riallaccia l'interna, senza però un concetto ordinativo, con figurazioni miste dei



In alto: **Parma, Battistero: Due santi asceti. Angelo (scultura antelamica).**
Di fianco: **Visitazione (particolare).**

simboli degli Evangelisti, di Arcangeli e Angeli, di scene evangeliche, di personificazioni dei mesi, delle stagioni, ecc...

La ricerca della paternità dell'insieme delle opere scultoree richiama l'attenzione del Toesca, perché se non poche di esse sono attribuibili con certezza a Benedetto Antelami, di molte altre si deve ricorrere all'intervento degli anonimi collaboratori.

Tuttavia è lecito attribuire a Benedetto un progetto generale delle sculture, perché ne risulta assai organica la esecuzione.

Nella seconda metà del '200 si pongono gli affreschi distribuiti negli scomparti architettonici dell'interno.

I temi, suggeriti dal clero, pur conservando una gerarchia non chiarificano un proprio sistema.

Sono rappresentati: nel primo cerchio sotto il vertice della cupola gli Apostoli e gli Evangelisti nei simboli tradizionali; nel secondo il Cristo benedicente, la Vergine, il Battista e Profeti alludenti a Maria; nel terzo quadri della vita del Battista e Santi diversi; nel quarto, alla base della cupola, storie di Abramo; nelle conche dei nicchioni fatti di Cristo, di Maria, Profeti, Santi, vegliardi apocalittici.

I soggetti dipinti risaltano per colori vivaci, per modellato mediante gradazioni di tinte e di ombre e qualche tocco di oro nella maniera bizantineggiante della pittura e miniatura duecentesche.

Su questa maniera seguono alcune pagine delucidative cui si aggiungono informazioni sulle pitture trecentesche e su gli ex voti.

Il lettore trova ampia documentazione illustrativa nelle bellissime tavole a colori raggruppate sotto i titoli seguenti: gli Apostoli — il Cristo e i Profeti — vita del Battista — rappresentazioni varie e affreschi votivi.

La direzione della Cassa di Risparmio, con questa interessante e elegante pubblicazione su uno dei più importanti monumenti del periodo romanico, insieme al restauro del cortile del palazzo vescovile e ad altre opere di beneficenza, ha voluto celebrare il primo centenario della sua fondazione in Parma: 1860-1960.

PIETRO TOESCA, *Il Battistero di Parma* - Sopracop. ill. plastific. - rilegato - 28,5 x 37 - pp. 56 - ill. in nero 40, a colori 5 nel testo - tav. a colori f.t. 60 - A cura della Cassa di Risparmio di Parma - Stabilimento d'arti grafiche Amilcare Pizzi - Milano.

G. Bettoli



Parma, Battistero: Portale del « Giudizio finale ». In basso: **Parma, Battistero (interno): Angeli e Annunciazione.**









UN BATTISTERO ROMANICO DA SCOPRIRE

Dopo la recensione di un'opera degna del meraviglioso battistero di Parma, non ci dispiace presentare qui un'altro di tali edifici sacri di tutt'altra fattura; il contrasto dell'accostamento aumenta la pena di vederlo in simile stato e ci fa sperare che un mecenatismo altrettanto meritorio ed illuminato si compiaccia di valorizzare questa preziosa architettura della città di Como così ricca d'arte e, ci auguriamo non insensibile alle sue glorie.

n.d.r.

Nell'isolato a occidente della piazza S. Fedele in Como, sorge nascosto tra le case, in condizioni oggi deplorevoli, il Battistero di S. Giovanni in Atrio. Sulle origini di questo interessante edificio non si hanno notizie molto precise. (I)

La sua pianta a forma di croce con nicchie alterne semicircolari e rettangolari lo fa inserire senza dubbio come schema tra le strutture dei primi secoli, originate da più antiche strutture romane. Ne sono chiaro esempio i battisteri cristiani del V, VI, VII secolo quali quello di Novara, di Lomello, di Riva San Vitale, di Albenga, derivati dagli scavi della villa Adriana a Tivoli e dalla sala della «Domus Agustana».

L'ubicazione di questo battistero è particolarmente interessante in quanto impostato sull'asse della chiesa di S. Fedele. Oggi però questo particolare sfugge all'osservazione perchè l'edificio non è più visibile dalla strada, essendo totalmente soffocato dalle case.

Gli studiosi ritengono che appunto sull'asse della chiesa esso fosse stato riedificato nei primi anni del XIII secolo



Como: Battistero di S. Giovanni in Atrio. Come appare da un cortile a sud.

dopo il crollo del precedente battistero appartenente alla basilica cristiana di S. Eufemia, che sorgeva nel luogo dell'attuale S. Fedele.

Il nome di S. Giovanni in Atrio gli deriva dal fatto che il battistero prospettava sull'«atrio» cinto da portici che precedeva, quale vasta piazza, la basilica di S. Fedele.

I due edifici risultavano così nel XIII secolo intimamente collegati fra loro. La successiva distribuzione dell'«atrio», la sconsacrazione e l'alienazione del battistero, avvenuta nel 1788, li separarono ed il S. Giovanni in Atrio verrà nell' '800 circondato ed occultato dalle case circostanti.

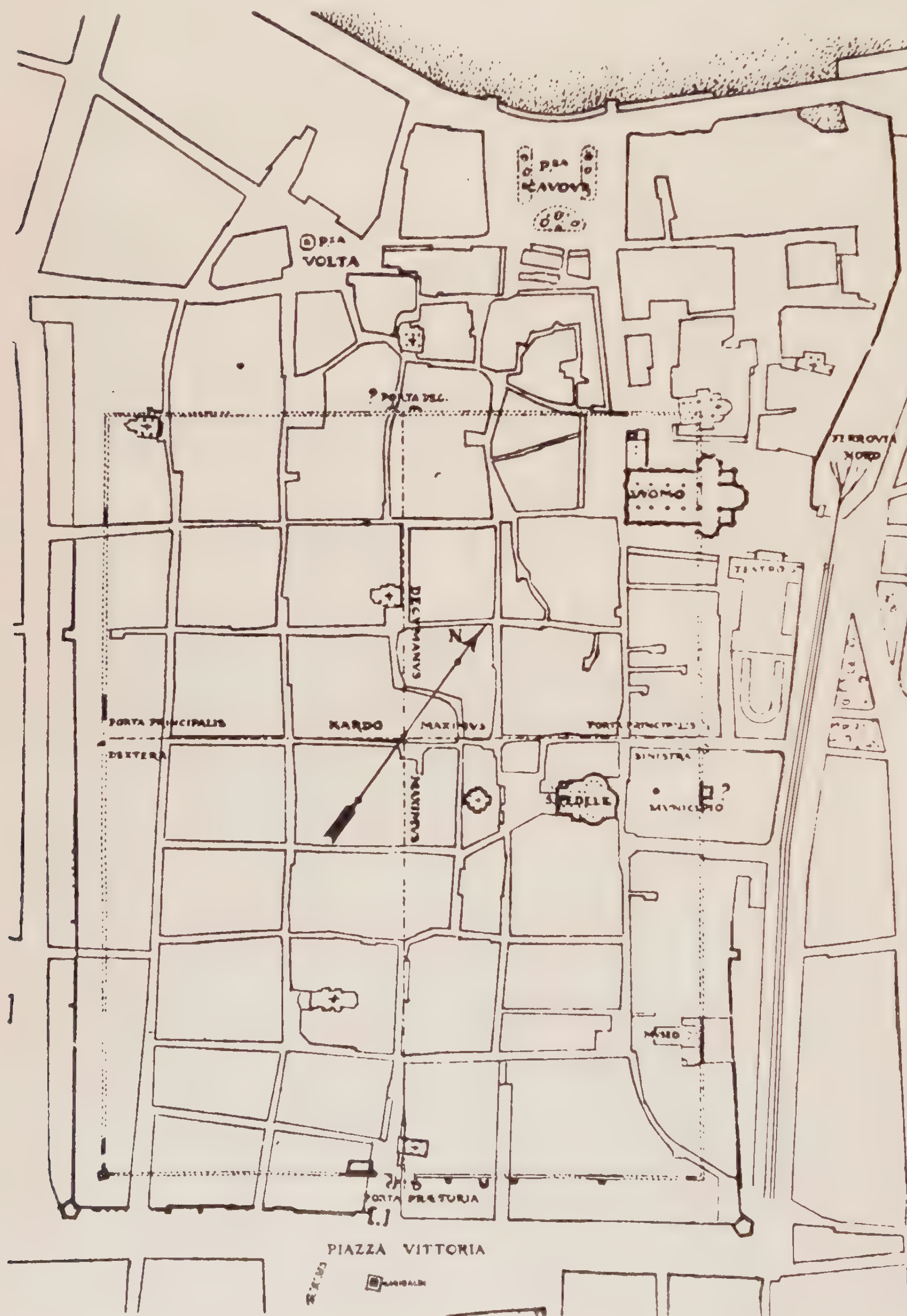
La costruzione è realizzata in pietra locale, almeno per quanto si può oggi ancora vedere. Nella costruzione comunque furono impiegati anche trovanti di origine romana come lo attesta la copertina di avello usata come concio ed oggi ancora visibile sul lato sud dell'ottagono.

Il tetto a struttura lignea con manto in lastre irregolari di pietra, ricopre la calotta della volta che nel '700 venne sormontata da un lanternino.

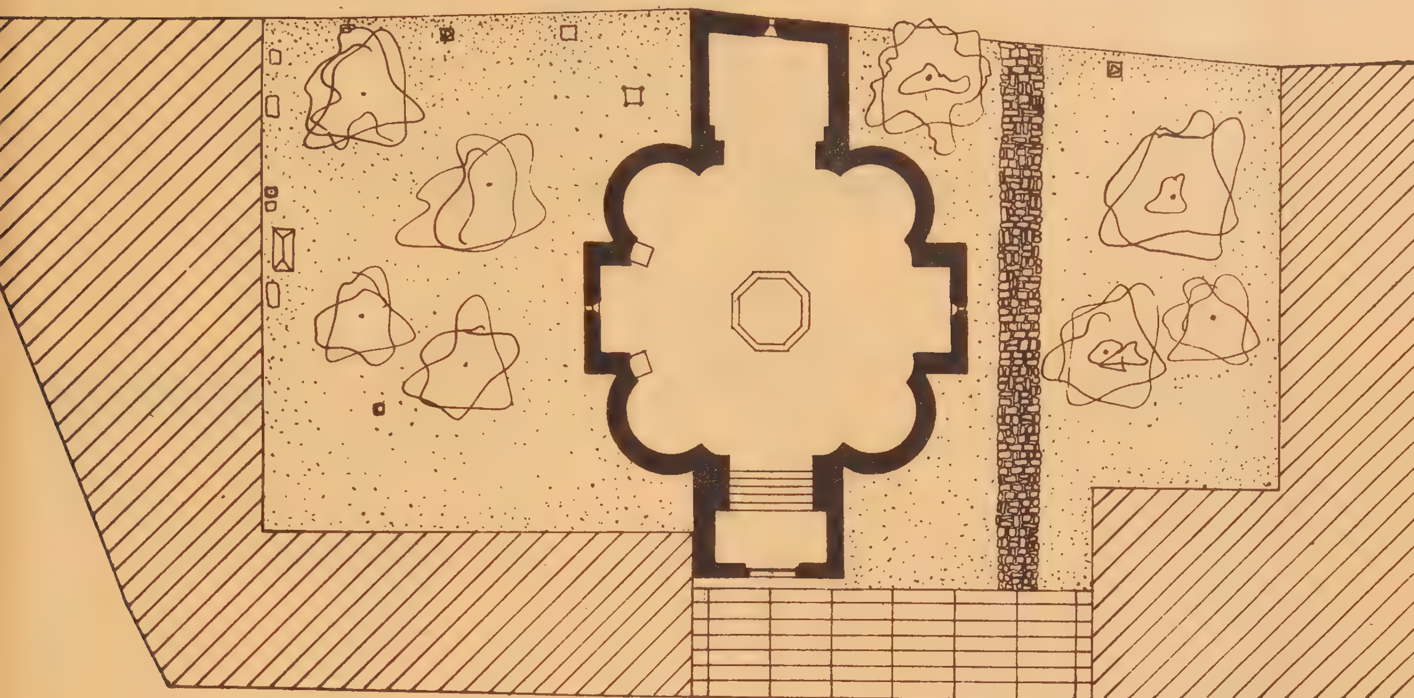
E' particolarmente interessante il motivo che assume la imposta della volta in corrispondenza relle quattro nicchie semicircolari.

Delle quattro nicchie rettangolari, più sporgenti sono quelle poste sull'asse della chiesa di S. Fedele, corrispondenti cioè all'ingresso del battistero. Il piano del pavimento si trova a quota più bassa della strada a circa un metro dalla quota della piazza S. Fedele.

Dicono le cronache che l'edificio venne adornato con 8 colonne romane in marmo cipollino, provenienti dal porticato che circondava l'antica basilica di S. Eufemia. Queste colonne furono collocate in corrispondenza degli otto spigoli d'incontro delle nicchie a similitudine di quanto si



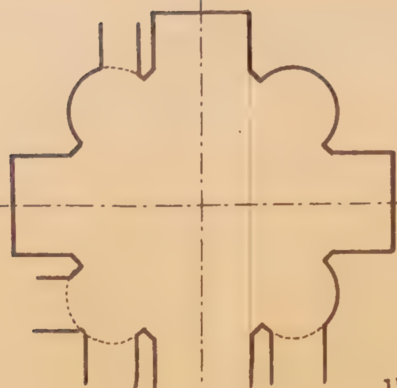
Il nucleo murato di Como e la cerchia del « Novum Comum » (da « Italia Romana-Lombardia Romana » di R. Frigerio).

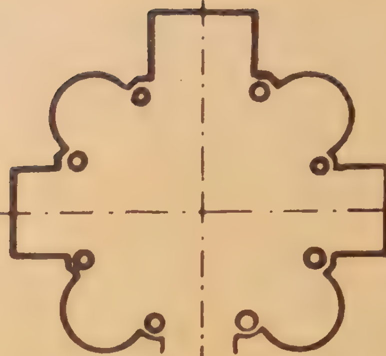


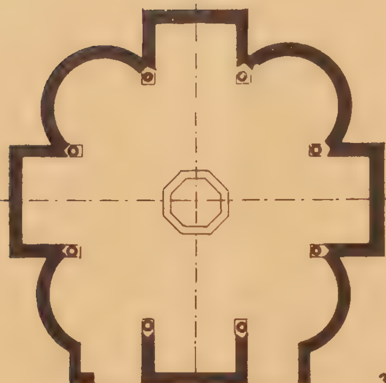
In alto: **Come il Battistero di S. Giovanni in Atrio apparirebbe secondo un restauro che lo liberasse dalle case circostanti e che lo ambientasse in una zona di verde, destinata a costituire un interessante centro archeologico per Como.**

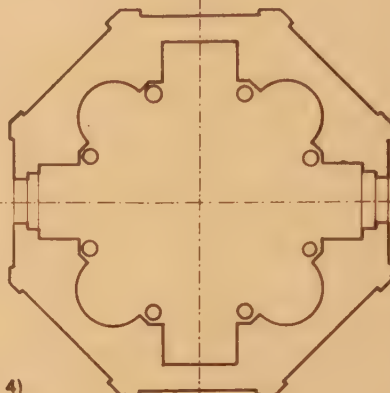
In basso: **Come apparirebbe il Battistero restaurato e liberato dalle case circostanti (verso la piazza San Fedele).**

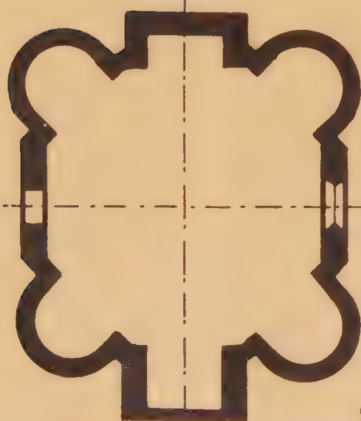


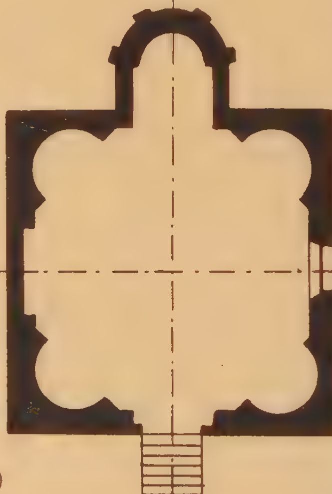


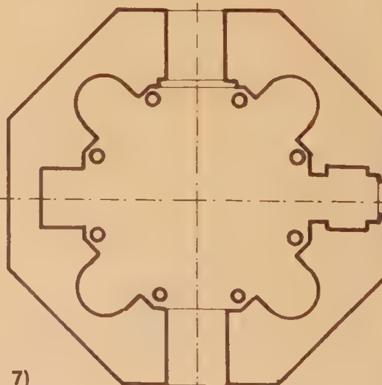












Esempi di piante appartenenti ad edifici dei primi secoli dell'era cristiana simili per struttura al S. Giovanni in Atrio:

1) **Sala della « Domus Augustana ».**
2) **Villa Adriana a Tivoli.**
3) **Battistero di Novara (Secolo V).**
4) **Battistero di S. Gregorio (Sec. IV).**
5) **Battistero di Lomello (Secolo VII).**
6) **Battistero di Riva S. Vitale (Sec. VII).**
7) **Battistero di Albenga (Secolo V).**



In alto: **Como, Battistero di S. Giovanni in Atrio: come apparirebbe restaurato e liberato dalle case circostanti (lato sud).** In basso: **Due sezioni: l'una illustrante lo stato attuale del Battistero, l'altra secondo il restauro.**

ritrova in edifici analoghi dei primi secoli (battistero di Novara, di Albenga).

L'architetto Simone Cantoni si servì quindi di queste colonne per costruire il portico del liceo A. Volta e le fece pertanto rimuovere dal vecchio battistero ormai abbandonato. Due soli basamenti in pietra sono oggi ancora rimasti a testimoniare l'antica esistenza in loco delle 8 storiche colonne.

Attualmente il battistero è diviso in due da un impalcato e gli ambienti così ricavati servono da sale di ritrovo di un adiacente bar. Una delle quattro nicchie semicircolari è praticamente scomparsa.

Di fronte ad una situazione così miserevole, viene spontaneo chiedersi a quando un restauro degno di riportare alla luce una struttura tanto interessante e di valore dell'architettura cristiana, prima che le future vicissitudini e l'incuria non abbiano a farlo alienare del tutto.

L'edificio è attualmente circondato per la maggior parte da case in cattive condizioni edilizie; non dovrebbe essere molto difficile per la città di Como inserire in un piano di risanamento del vecchio nucleo urbano la sistemazione ambientale dell'isolato di S. Giovanni in Atrio. Attraverso lo esproprio delle aree che oggi circondano il monumento e lasciando intatta la cortina di case più antiche prospettanti sulla piazza S. Fedele, si potrebbe isolare il monumento ed inquadrarlo in un'accogliente cornice di verde che potrebbe ospitare anche frammenti e cimeli della Como Romana, creando una pausa archeologica nel cuore della città.

A. VINCENTI

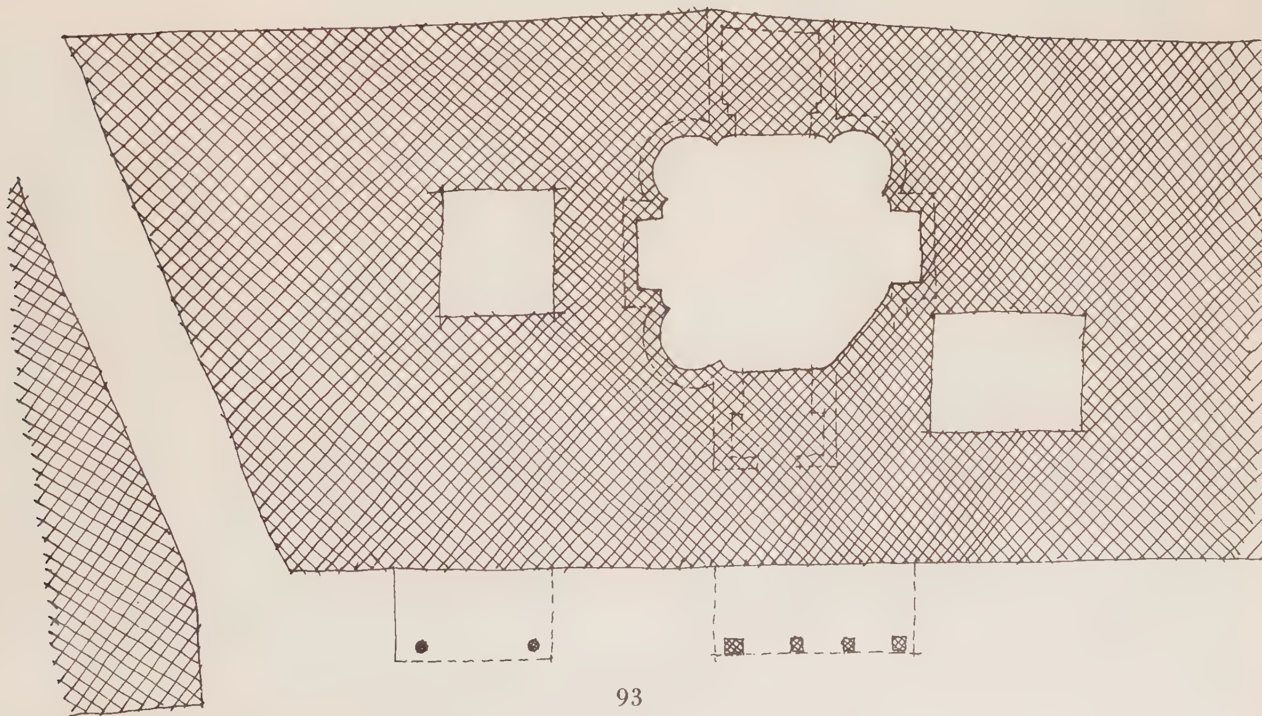
(I) *Bibliografia*

F. Frigerio, *Italia Romana - Lombardia romana: Comuni* (arch. storico civico 1938)

F. Reggiori, *Dieci battisteri lombardi minori dal sec. V al sec. XII* (Roma, libr. Stato)



In alto: **Como, Battistero di S. Giovanni in Atrio. Un particolare del lanternino settecentesco e della copertura in lastre di pietra irregolare.**



Di fianco: **La situazione attuale del Battistero nascosto tra le case dell'isolato fronteggiante la piazza San Fedele.**

PITTURE RELIGIOSE INEDITE DELLA PIEVE DI VIMERCATE



La Pieve di Vimercate è situata nella Brianza meridionale ed occupa un'area abbastanza vasta e densa di parrocchie. Ignazio Cantù accenna alla sua antichissima istituzione, risalente, a quanto sembra, ai tempi di San Mona che divise l'Archidiocesi milanese in tanti distretti ecclesiastici, ciascuno dei quali comprendeva una chiesa principale da cui dipendevano tutte le altre della Pieve (1). Da quegli antichissimi tempi, e da quelli di Goffredo da Bussero, che compilò nel XIII secolo un elenco dettagliato di tutte le sacre costruzioni esistenti in Diocesi, le cose non sono molto cambiate riguardo le chiese della Pieve di Vimercate (2).

Alcuni scrittori o raccoglitori di memorie patrie si sono occupati, specialmente nel secolo scorso, di essa, presa a sé stante od in seno alla Brianza, ma l'hanno fatto solamente da un punto strettamente storico e religioso. Nessuno invece ha sino ad ora preso in considerazione l'aspetto dell'arte sacra della Pieve, che possiede alcune opere meritevoli di essere conosciute. Con il presente articolo pertanto mi propongo di colmare una piccola lacuna nello studio di qualche aspetto sconosciuto di pittura religiosa e non indegno di avere una maggiore valorizzazione. Il mio scritto vuole anche attirare l'attenzione sullo stato di abbandono in cui languono gli antichi affreschi della Chiesetta di S. Maria in Campis presso Cavenago Brianza, affreschi che si dovrebbero senz'altro salvare.

Le chiese della Pieve di Vimercate hanno subito troppi mutamenti o addirittura rifacimenti ex novo perché si possa individuare nella zona una continuità stilistica. Tracce notevoli di architettura antica si rilevano solo nella Parrocchiale



1) Cf. *Le Vicende della Brianza*, 1837. Questa opera, fondamentale per lo studio dello svolgimento storico della regione, redatta con intendimenti scientifici, soprattutto rispetto all'epoca in cui fu scritta, è stata integralmente ristampata di recente (1954) per iniziativa degli « Amici della Brianza » a cura di A. Airoldi coi tipi dei Figli di R. Bertieri, Milano.

2) Cf. Goffredo Da Bussero, *Liber notitiae sanctorum mediolani*, ms. della Biblioteca Capitolare di Milano, ed. da Marco Magistretti ed Ugo Monneret de Villard, Milano, 1917.

Nella pagina di fronte in alto: **Cavenago Brianza, Chiesa di S. Maria in Campis: Madonna in trono con Bambino ed Offerente. Affresco dell'inizio del Sec. XVI.** In basso: **Particolare.**

In questa pagina in alto: **Cavenago Brianza, Chiesa di S. Maria in Campis: Adorazione. Affresco del Sec. XVI.** Di fronte: **Camuzzago: Chiesetta dei SS. Mauro e Maria M. Si noti la tozza torre campanaria a trifora impostata sul tetto.**

di S. Stefano a Vimercate e in alcuni oratori sparsi: sono naturalmente queste ultime costruzioni che ci hanno consentito di vedere i dipinti più antichi e di cui ora diremo, cercando di seguire un'ordine cronologico nei riguardi dell'epoca della loro esecuzione.

* * *

Inizio dal ciclo di pitture in S. Maria in Campis. Questa solitaria chiesetta, edificata probabilmente nel XV secolo, sorge nel mezzo di vastissimi prati, non molto discosto dall'autostrada Milano-Bergamo, ai limiti della Pieve di Vimercate.

Il Visitatore regionale, inviato dal Card. Giuseppe Pozzobonelli nel 1756, in visita pastorale a Cavenago, ignora la data di costruzione della chiesa (3), e l'Arc. Romilli ci fa



3) Cf. *Archivio di Curia di Milano*, Sez. X, Visite pastorali, vol. 33, Vimercate. Ho voluto sondare alcune carte dell'Archivio di Curia per vedere se potevo trovare qualche utile riferimento riguardo le pitture. Di solito le visite eseguite dal Card. Pozzobonelli sono abbastanza dettagliate riguardo anche la suppellettile artistica delle chiese. Questa volta, per la verità, non ho trovato nessun accenno di rilievo, anche perché in alcuni paesi la visita pastorale è stata effettuata tramite altre persone.



In questa pagina: **Camuzzago, Chiesetta dei SS. Mauro e Maria M.: La Deposizione, tavola del Sec. XVI.**
Nella pagina di fronte: **Tre affreschi della stessa chiesa, eseguiti su pilastri: S. Apollonia - Madonna con Bambino - Madonna del latte (Inizi del sec. XVI?).**

sapere, giusto un secolo dopo, che essa fu solo benedetta (4). Il tempietto, dapprima officiato dal clero regolare, passò poi a quello secolare in seguito alle soppressioni di ordini religiosi avvenute durante il XVIII secolo. Ampie tracce architettoniche quattrocentesche sono visibili specialmente lungo il fianco sinistro, liberato, pochi decenni d'anni or sono, dalle costruzioni ivi ammassate e che ora circoscrivono la sola abside. La muratura, nonostante sia stata restaurata (5), mostra un cattivo stato di conservazione.

L'interno, trascurato, abbandonato, forse da anni chiuso al culto, ha una ottima serie di pitture murali. Il Rotta, accennando brevemente alla chiesa, invoca, sin dal 1894, misure protettive contro le infiltrazioni d'acqua che potevano dare « il colpo di grazia » ai « vari et pretiosi dipinti », già in parte rovinati da qualche malaccorto ritocco (6). Purtroppo quello che si è fatto non ha certo portato grande riparo al cattivo stato di conservazione della chiesetta: un tetto ligneo protegge solo in parte gli affreschi dagli agenti atmosferici nocivi, ma non basta da solo a cautelarli da tutte le altre insidie, cosicché le pitture languiscono presentemente in uno stato desolante di abbandono.

Questi dipinti furono eseguiti tra la fine del secolo XV e la prima metà di quello successivo, almeno a giudicare dai caratteri delle varie mani che si sono succedute. Alcuni sono di mano mestierante; altri, di mano assai più avvezza a trattare i colori, fanno pensare a buoni pittori. Tra questi dipinti soprattutto s'impone un'Adorazione, delimitata da un arco forse posteriore, dato che appare non compiuta ai margini. La tradizione locale l'attribuisce nientemeno che a Leonardo da Vinci (!) che, recatosi a Trezzo nella Villa degli Sforza, si sarebbe soffermato un giorno a Cavenago, ripagando i Frati dell'ospitalità concessagli con l'affresco sopra ricordato. E' logico che tale allettante soluzione non debba venire presa in seria considerazione. Ciò non toglie che questa pittura abbia un suo raro equilibrio dovuto sia alla sapiente distribuzione dei volumi sia alla solidità dei colori. Iconograficamente piuttosto d' insolito aspetto, l'affresco doveva essere completato sulla sinistra da un personaggio di cui si vede ora solo una mano appoggiata alle spalle di un barbuto offerente (?) dipinto in primo piano. Da qui l'ipotesi già accennata che l'arco venga a tagliare la pittura. Pura nelle linee è la Vergine in atto di adorazione dinnanzi ad un Bambinello ignudo presentato da un angelo; forte è il Personaggio alle sue spalle (probabilmente San Giuseppe). La scena, che si svolge all'aperto, al cospetto di un vasto scenario panoramico, fa pensare ad un buon Autore lombardo operante nella diretta scia del Luini.

Nella chiesa è pure notevole un affresco che rappresenta la Vergine con il Bambino e un offerente. Lo sguardo della Madonna, i colori accesi, tra cui predominano i rossi e i verdi, ci fanno ascrivere questa pittura, per la verità un po' rigida, ad un lombardo operante sul finire del secolo XV.

Tra gli altri affreschi spicca, sull'arcone trionfale, una grande Crocifissione, affollata di personaggi, con uno schema compositivo che ricorda un po' la famosa Scena del Calvario, dipinta dal Montorfano di fronte alla Cena leonardesca nel Refettorio di S. Maria delle Grazie a Milano. La circoscrivono fatti della vita di Nostro Signore, che vengono a comporre un notevole ciclo, purtroppo poco leggibile, data l'ubicazione. Sulla parete sinistra, infine, sono dipinte Madonne votive di minore conto; alcune deturpate, altre meno. Nella parte inferiore, si scorgono tracce di precedenti affreschi, dovute ad assaggi.

La precaria conservazione e la mancata valorizzazione di questi affreschi è una conseguenza di trascurate o di grossolane cure. Ora la situazione è accettata come un peso morto, ma ci si potrebbe ancora porre rimedio. La posizione stessa

---

4) Cf. *Archivio di Curia di Milano*, Sez. X, Visite pastorali, vol. 38, Vimercate.

5) Cf. Gaetano Moretti, *Qualche relazione dell'ufficio regionale*, in « Archivio storico lombardo », 1896, T. II, Fasc. XI, Anno XXIII, Pag. 407. In questa relazione si legge che i restauri si imponevano onde salvare la chiesetta « ... pregevole non tanto per la sua architettura, quanto per gli affreschi di varie epoche dipinti sulle pareti interne »... ». In tali circostanze furono riparate le fenditure dei muri verso mezzogiorno e l'abside, minaccianti rovina per il sopralzo di edifici rurali al fianco. Dopo queste prime cure si poté riaprire la chiesa al culto. Non ci risulta se in quella occasione vennero fatti anche degli assaggi alle pitture.

6) Cf. Paolo Rotta, *Gite e rilievi storici e archeologici dei dintorni di Milano*, Milano, 1895. L'appunto su Cavenago è stato scritto un anno prima di stampare il volume.

della chiesa, relegata al di là dell'autostrada, in mezzo a verdi campagne e congiunta agli abitanti mediante un sentiero strettissimo e assai malagevole, non è delle più favorevoli perché, a mio avviso, le pitture vengano mantenute « in loco ». D'altro canto lo squallore dell'interno denuncia che da tempo non vi si officia più, tranne, forse, in qualche rarissima circostanza. In questo stato di cose, non sarebbe conveniente strappare gli affreschi e portarli altrove? La tecnica dello strappo non trova certo approvazione appena se ne possa fare a meno, ma in determinate occasioni si è mostrata necessaria. E quello di Cavenago ci sembra uno dei casi che reclamano tale soluzione radicale.

* * *

A maggiori interrogativi e a un tentativo di indagine critica più approfondita invitano le pitture dell'Oratorio dei SS. Mauro e Maria Maddalena a Camuzzago (parrocchia di Ornago). Siamo lungo la fascia del confine orientale della Pieve. La chiesetta ha un'elegante abside romanica purtroppo mezza nascosta da vecchie costruzioni e un curioso companiletto a trifora, probabilmente originario, direttamente impostato sul tetto. In origine l'Oratorio apparteneva ad un Monastero fondato verso la metà del XII secolo dall'Ordine del S. Sepolcro e sotto il titolo di S. Sepolcro lo annovera Goffredo da Bussero (7). Dopo varie vicissitudini il complesso monastico passò ai Benedettini di S. Pietro in Gessate in Milano. Il Latuada ne fa memoria nella sua vasta opera su Milano (8) ed anche il Card. Schuster di v.m. lo ricorda nel suo *Monasticon*.

Le principali pitture della chiesetta e cioè le Storie di S. Maria Maddalena ad affresco nel presbiterio e la Deposizione di Cristo su tavola in una cappella laterale hanno, a mio parere, caratteristiche stilistiche in cui ai soliti influssi lombardi di più o meno netta derivazione luinesca e bergognonesca, si accompagna qualche riferimento alla scuola foppesca, sia pure limitato ad alcuni personaggi secondari. Inoltre i fondali bronzei della tavoletta con la Deposizione a loro volta accennano a qualche influsso di scuola nordica. Il messo, inviato dal Card. Pozzobonelli ricorda questa pittura e la definisce un'« immagine elegante » (9). Ci sembra che il significato religioso di questa pala, come degli affreschi del presbiterio, risulti un po' sminuito dalla grazia troppo appariscente della Maddalena alla quale nel dipinto della « Deposizione » il pittore ha attribuito un posto di pieno rilievo. Umanissime nel loro contenuto dolore appaiono invece le figure della Madonna e degli altri Santi. Anche nel presbiterio i due grandi pannelli che rappresentano l'uno la Maddalena nell'atto di asciugare con le chiome i piedi del Signore durante la cena in casa del Fariseo e l'altro la Maddalena mentre riceve la S. Comunione da un Personaggio mitrato (10), in verità mostrano un po' troppo compiacenza per la bellezza umana, senza raggiungere una piena visione religiosa. Il valore artistico di queste pitture ci sembra comunque notevole, sia per la ricchezza dei particolari, che per la fastosità di alcuni costumi (soprattutto nell'affresco della cena in casa del Fariseo), che per la finita espressione dei volti e la saggia distribuzione delle tinte.

I pilastri che dividono la chiesa in tre navate (le due laterali furono aggiunte alla centrale in epoca assai posteriore) recano figure di Santi. Durante i restauri compiuti due anni fa, sono venute alla luce altre figure ma purtroppo assai mutile e quasi illeggibili.

Le meglio conservate appaiono:

I pilastro a sinistra: Madonna con Bambino seduto ignudo sulle ginocchia in atto benedicente: composizione aggraziata, accompagnata da una ricca gamma cromatica (viola, gialli, azzurri).

III pilastro a sinistra: S. Apollonia, affresco assai delicato sia nel disegno che nel colorito, con scritta mutila: SANCTA (A)POLONIA.

II pilastro a destra: Madonna del latte, assisa su basso tronetto e reggente con la mano sinistra il Bambino e con la destra un grosso volume.

Queste pitture sembrano d'analoga mano: le due « Madonne » lo sarebbero senz'altro anche per alcuni particolari somatici del Bambino e per l'aspetto fiorente dei loro volti.

Il ciclo è forse degli inizi del secolo sedicesimo, l'autore certo un buon artista lombardo abituato a fare largo uso

7) Cf. Goffredo Da Bussero, *op. cit.*, (pag. 340): « Item plebe Vilmercato loco cumizago est ecclesia monasterii ».

8) Cf. Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano*, 5 Voll., 1737. Si veda il I Vol. alla pag. 244.

9) Cf. *Archivio di Curia di Milano*, estremi citati alla nota n. 3.

10) Un soggetto analogo si trova in una tela d'apparato per il Corpus Domini, nel Duomo di Milano. Ne è autore Carlo Preda. A. Tamburini, in *Il Corpus Domini a Milano*, 1935, a pag. 96, elenca questo quadro con il titolo: « S. Maria M. che riceve il Viatico da S. Massimino ».









di tinte vivaci, come era nella tradizione dell'epoca.

E' verosimile congetturare che tutti i dipinti della chiesa siano stati eseguiti dopo il 1478, data d'unione cioè del Monastero di Camuzzago a quello milanese di S. Pietro in Gessate.

* * *

La chiesa plebana di S. Stefano a Vimercate è una riedificazione del XIII secolo di una più remota costruzione. Il tempio è purtroppo piuttosto angusto e così certe funzioni che richiamano un maggior numero di fedeli vengono celebrate nella chiesa-santuario di S. Maria, di antichissima fondazione.

I restauri subiti lungo il corso dei secoli hanno molto deturpato la parrocchiale di S. Stefano, però rimangono tracce della sua architettura romanica specialmente nella possente torre campanaria.

La notevole abside semicircolare, presa assai spesso di mira dai pittori per la sua elegante linea, offre all'interno il più bell'affresco della chiesa. Si tratta del « Martirio di S. Stefano », che si svolge in due campi: nell'inferiore è ritratta la lapidazione del Protomartire, nel superiore la sua attesa in cielo da parte della SS. Trinità e di Maria Vergine. L'affresco occupa tutta la tazza absidale e si spinge anche sulle pareti circostanti con alcuni episodi, molto deturpati, della vita del Santo. La parte più interessante, quella centrale, è in buon stato generale di conservazione, ove si escludan due slabbrature verticali quasi parallele. Anche di questa pittura, notevole per una buona impostazione generale, gli storici locali ne parlano, solo per segnalarla e attribuirla ai fratelli Campi, cremonesi, accompagnando lo scarsissimo cenno con queste testuali locuzioni: « mirabile » (Bombognini) (11), (eseguita) « con grande maestria » (Dozio) (12).

Si può prestare fede che la pittura in questione sia opera dei Campi e la notizia deve essere stata tolta, penso, da qualche carta dell'archivio parrocchiale di Vimercate, andato quasi completamente distrutto in seguito ad un incendio del 1884. Infatti l'opera in esame ha molte analogie con i dipinti dei Campi: anzi a parer mio specificherei, Giulio o Bernardino Campi (quest'ultimo « prima maniera ») e la data d'esecuzione la porrei dopo la metà del XVI secolo. Le analogie consistono soprattutto nella statuarietà e nel gigantismo di certi personaggi che si riscontrano nell'affresco vimercatese e in alcune opere che Giulio eseguì sotto l'influenza del Romanino e Bernardino ereditò, a sua volta, dallo stesso Giulio.

L'assegnazione della pittura ai Campi non si basa quindi, solo su quanto hanno scritto gli storici ricordati ed altri studiosi moderni (13), ma anche su riferimenti obiettivi derivanti da ripetute osservazioni e raffronti. Ci meraviglia quindi, in un certo senso, che l'affresco non risulti catalogato negli elenchi che la Perotti dà delle opere compiute da quei pittori cremonesi (14).

Elevato appare il senso religioso di questa pittura. S. Stefano è rappresentato in manto rosso, in atto di fervorosa preghiera, mentre subisce la lapidazione ad opera di giganteschi carnefici. I colori sono piuttosto scuri: rossi-bruni e terre. Naturalmente non può sfuggire una certa dose di retorica, soprattutto in certe figure: si pensi all'epoca d'esecuzione, già avviata al barocco. Gli stessi Campi, del resto, sono stati a volte bersagliati dalla critica moderna per il loro manierismo e per la loro magniloquenza. Ma una lan-

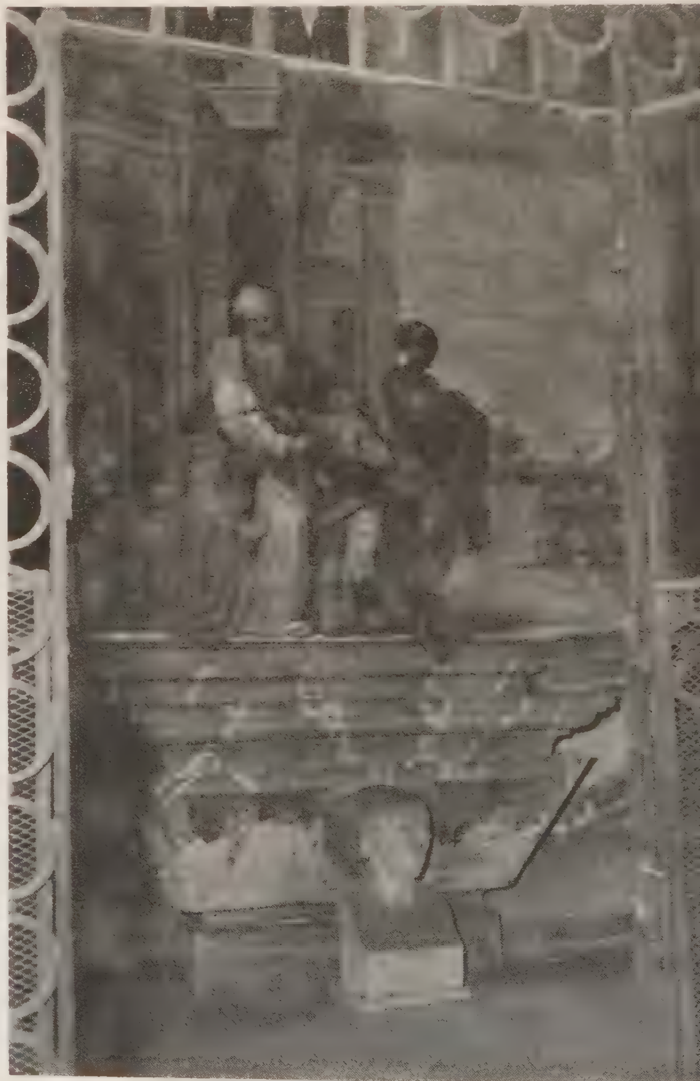
11) Cf. *Antiquario della Diocesi di Milano*, Milano, 1856.

12) Cf. *Notizie di Vimercate e sua Pieve*, Milano, 1853.

13) Si cf. tra l'altro l'opuscolo di Augusto Banfi, *Parliamo di Vimercate*, 1950 e la monografia di Luigi Penati, *Vimercate (raccolta di notizie storiche)*, 1956. Detti autori si limitano alla sola elencazione dell'opera.

14) Cf. Aurelia Perotti, *I Campi, pittori cremonesi*, Milano, 1932.

15) Cf. Bernard Berenson, *I Pittori italiani del Rinascimento*, nella traduzione di E. Cecchi, Sansone, Milano, 1954.



Nella pagina di fronte in alto: **Vimercate, Chiesa pievana di S. Stefano: l'abside. Si noti la bella torre campanaria romanica.** In basso: **Ornago: Santuario della Madonna della Fontana o del Lazzaretto: « Il ritorno del figliol prodigo », affresco del sec. XVIII nella Cappella Verri.**

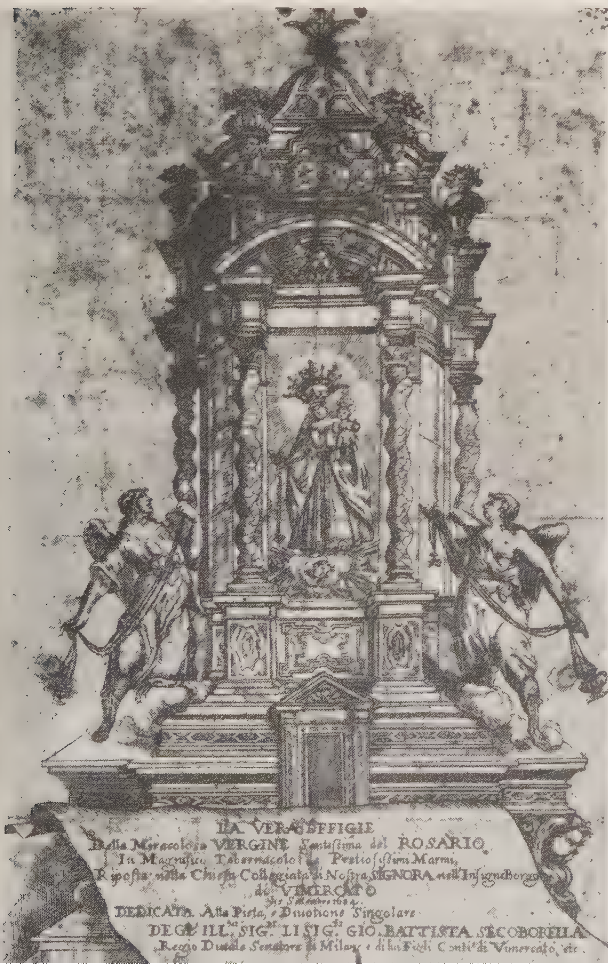
In questa pagina in alto: **Vimercate, Chiesa pievana di S. Stefano. Pittori Campi di Cremona (forse Giulio o Bernardino Campi): Particolare del grande affresco absidale col martirio di S. Stefano: La SS. Trinità e la Vergine attendono S. Stefano in cielo.**

In basso: **Vimercate, Chiesa-Santuario della Madonna del Rosario: Simulacro della Vergine (Sec. XVI) (da stampa conservata al Castello di Milano).**



cia a loro favore ha spezzato il Berenson che li chiamò « ecclettici nitidi ed eleganti » (15).

Per concludere sull'affresco di Vimercate, dirò che esso assolve assai degnamente allo scopo primo per il quale è stato creato, e cioè l'invito alla preghiera, e ad un tempo si presenta sotto una veste artistica valida. Infatti la felice scansione dei piani, l'accostamento di determinate tinte, alcuni particolari studiati con intelligenza e perizia, stanno a significare che si tratta di opera compiuta con una certa maestria. Né bisogna dimenticare che la superficie disponibile si presenta alquanto infelice a causa della sua concavità.



* * *

Il secolo XVI doveva avere arricchito il paesello di Ronco, sito quasi all'incrocio delle tre province di Milano, Como e Bergamo, di affreschi fatti eseguire dagli Umiliati: ora purtroppo rimane solo una Madonna di quella epoca, trasportata col suo supporto naturale da un avanzo del muro di cinta dell'ex cimiterino di quei religiosi, nella chiesa di S. Ambrogio (16). L'affresco è stato purtroppo deturpato anni fa da mano inesperta che l'ha ridipinto. Il secolo XVII abbellì invece la chiesa e il convento dei Carmelitani dell'antica riforma nella vicina Carnate. La chiesa, ritornata al clero secolare, in seguito alle riforme austriache, ha subito tali cambiamenti per cui ora non è più possibile ritrovare il ciclo che Giovan Mauro Fiammenghino vi dipinse nel 1620 come risulta inoppugnabilmente da una carta dell'Archivio di Curia milanese (17).

Il secolo successivo vide il fiorire ad Ornago del Santuario della B.V. del Lazzaretto. In una cappella esterna di questa chiesa che raccoglie i sepolcri di Pietro Verri e dei suoi familiari, si può vedere un affresco tardo settecentesco, raffigurante il « Ritorno del figliol prodigo », secondo il racconto di Luca (XV - 11, ss.). C'è una certa ampollosità in questa pittura, ma l'ignoto artista ha saputo contenere in limiti discreti l'irruenza del suo pennello. Ben riuscite sono le espressioni d'amore, di pentimento, di gioioso stiupore da parte dei tre personaggi effigiati: il padre che accoglie il figlio, l'ancella (che ha il luogo dei servi nominati dal Vangelo) che ha ricevuto l'ordine d'apprestare la veste più bella.

Ha qui termine la nostra indagine sulle più notevoli pitture esistenti nella Pieve di Vimercate: un piccolo « tour » artistico che ci ha riservato, a volte, qualche gradita sorpresa.

PIER GIUSEPPE AGOSTONI

---

16) Ricordo per inciso come in questa Chiesa sia conservato un bassorilievo romanico rappresentante S. Ambrogio che flagella gli Ariani. Lo cito per la sua forza e per il suo notevole valore iconografico. Si tratta certamente di uno dei più antichi ricordi religiosi della zona, sopravvissuti nel tempo.

17) Cf. P. G. AGOSTONI, *G. M. Della Rovere detto il Fiammenghino*, in « Arte Cristiana », N. 10, 1960.

P. G. A.

AGATA PISTONE, PITTRICE

Conobbi Agata Pistone, il cui destino doveva più tardi legarsi al mio, sulla riva del mare a Catania durante il periodo balneare. Sedeva sopra uno sgabello a dipingere il paesaggio che aveva di fronte: barche vele ombrelloni. I suoi occhi verdi erano colmi della chiarità che dilagava nell'aria e patinava il suo viso magro e asciutto di adolescente. L'incontrai, nell'autunno seguente, a una mostra collettiva in cui esponeva una « Madonnina del Mare » concepita durante l'estate: una figurina tutta bianca che sembrava vestita di luna sopra uno sfondo bluastro tremolante di riflessi misteriosi. Era il suo biglietto da visita e la prima parola della sua vocazione per l'arte religiosa.



La sera stessa suo padre, che temeva per il suo buon nome di soldato, mi telefonò alla redazione del « Popolo di Sicilia » in cui lavoravo, per pregarmi di non scrivere della figlia se il suo quadro non mi fosse piaciuto. « Non si preoccupi, colonnello », lo rassicurai. « Ne parlerò bene, perchè sua figlia mi sembra una vera pittrice ».

Così diventammo amici. Cominciai a frequentare la sua casa alla periferia della città, passando qualche pomeriggio nel giardino odoroso di rosmarino e di salvia. Dopo il the, Agata mi mostrava i suoi lavori ispirati ai soggetti più diversi. Dipingeva dal vero con mano rapida e sicura, senza appunti e schizzi preparativi, affidandosi, come adesso, all'istinto e alle conoscenze tecniche apprese da uno zio, che era stato allievo di Morelli. Coltiva, sopratutto, i soggetti religiosi ed è di quel tempo una ragazza in lagrime ai piedi della croce, in cui ha ritratto se stessa attraverso lo specchio. La maniera era la stessa di quella adoperata per la Madonnina: un contrappunto di turchino e di bianco sopra un fondo scuro, che dava un forte rilievo alle forme. Più tardi queste due Madonne vennero esposte e vendute all'« Angelicum » di Milano.

Recatosi a Milano, dove i fratelli frequentavano l'Università del Sacro Cuore, s'iscrisse all'Accademia di Brera, alla scuola di Carrà e di Funi. Eva Tea aveva per lei una tenerezza materna. Poi venne la guerra e furono giorni duri per la famiglia tra i bombardamenti che desolavano la città e le ansie della vita precaria. Agata lavorava per la casa Editrice Ambrosiana d'immagine sacre, faceva copie di quadri famosi, dava lezioni private, senza piegarsi mai. In mezzo a quei trambusti dipinse su commissione dei Padri Gesuiti di S. Fedele un « Sacro Cuore » che esaltava la devozione degli operai del Comune di Milano.

Finita la guerra, potè raggiungere Catania, ricca di esperienza umana e padrona dei mezzi atti ad esprimere i suoi sogni. Sono di quel periodo alcuni suoi quadri religiosi, dove già si manifesta una maggiore consapevolezza e l'impegno di andare in fondo alle cose. Dipinse, fra l'altro, una « Deposizione » per la Cattedrale di Linguaglossa in cui la trasparenza del colore rendeva l'essenza divina del corpo di Gesù adagiato sulle ginocchia della Madre; una « Madonna delle Missioni » per i Padri Bianchi, due pale di altare per la chiesa di S. Maria della Guardia dei Frati Minori, un « San Giuseppe » e due grandi vetrate per la parrocchia di San Giuseppe, una vetrata per la cattedrale di San Michele di Ganzeria, una « Santa Caterina da Siena » per la cappella privata della famiglia Majorana e un presepe per la matrice di Piedimento Etneo.

Desiderosa di evadere dall'ambiente provinciale, si reca a Roma, affrontando coraggiosamente le difficoltà per aprirsi una via. Un suo quadro esposto a una mostra nei saloni di Palazzo Venezia (una maternità quasi ieratica per la sua aria bi-

zantina) la mette in vista e la critica comincia ad occuparsi di lei. Fa una personale al « Baretto » in via del Babuino, allora frequentato dall'intellettualità romana, e il suo nome è lanciato così in grande stile. I Padri Trappisti di Verona le commissionano un'« Addolorata » per la loro chiesa nel Madagascar; esegue una decorazione parietale per la cappella di Santa Caterina in via dell'Umiltà, due ovali per il tamburo della cupola della chiesa di S. Rita a Caltagirone; una pala d'altare per una cappella cimiteriale della famiglia Mancini a Monopoli.

Si ricostruiva allora a Viterbo la chiesa di S. Maria dell'Edera distrutta dai bombardamenti. Il parroco don Otello Ferrazzani, avendo osservato in una mostra un suo bozzetto che rappresentava l'« Ultima Cena », le diede l'incarico di farne un affresco per l'abside del nuovo tempio. Agata accettò e si mise rapidamente all'opera, preparando, i cartoni per fermare le idee. Fu costruito un ponte alto diciotto metri e vi salì sopra sotto gli occhi sbalorditi degli operai. Un manovale stendeva l'intonaco e lei vi tracciava le sue immagini con una rapidità straordinaria, come trascinata da un impeto incontenibile, inventando sul posto i colori e gli atteggiamenti, risolvendo i molteplici problemi della superficie curva e della prospettiva con la sapienza acquistata alla scuola di Funi. Pigliava a modello gli operai stessi, don Otello che divenne non so quale apostolo e il sottoscritto che divenne Giacomo in atto di guardare il Cristo con una mano appoggiata al mento. La fatica maggiore fu la realizzazione della figura del Cristo dipinto in piedi sopra uno sfondo d'oro che lo circondava di luce. Poi fu la volta della tavola con una tovaglia orlata di un merletto che richiamava alla mente la tavola imbandita nell'episodio giottesco della morte del signor di Celano in Assisi.

In quel tempo, ci sposammo e la « Cena » di Viterbo espresse la nostra gioia nella vivacità dei colori, nelle tinte dei fiori che ornavano la tavola ed ora splende agli occhi dei fedeli come un dono di primavera. Un altro canto di gioia sono gli angeli dipinti per la chiesa, pure di Viterbo, di San Faustino. Agata era nell'attesa di diventar madre e, prendendo a modello le più belle ragazze del vicinato, realizzava le immagini che le riempivano l'anima, collocandole attorno a una croce gemmata da cui scaturiva un fiume azzurro. A causa dello stato in cui si trovava, creò dei pannelli, che fissò poscia sulle pareti del catino, con le proprie mani. Legata per sicurezza a una grossa corda, si arrampicò sul palco alto 16 metri per una scala a pioli e lassù diede gli ultimi ritocchi alle creature alate che sciolgono a Dio un silenzioso alleluja.

S'immergeva intanto nella vita artistica di via Margutta, partecipando a tutte le Quadriennali, alla Biennale e alle più significative manifestazioni nazionali, ottenendo numerosi premi e altri riconoscimenti.

Si applicò poco, in senso stretto, all'arte religiosa, ma un sentimento mistico continuò a permeare le sue composizioni: le sue maternità non erano che Madonne modernamente vestite sia nell'atteggiamento ieratico, sia nella loro serena bellezza. Mancava loro soltanto l'aureola. Gli encausti che espose alla « Medusa » non erano che tavole bizantine e romaniche trasferite nel mondo di oggi. Con questo sentimento fermò le sue impressioni durante un comune viaggio nell'Umbria e illustrò molte pagine del mio libro dedicato alle figure e ai paesi francescani.

Nel Natale del 1959, invitata all'« Agostiniana » vi espose una « Natività » che sollevò un vero scalpore per la sua originalità. Trasferì audacemente il Presepe nel mondo moderno a simboleggiare la sua perennità nella storia: Maria vestita come la moglie di un operaio e così Giuseppe e



Nella pagina ai fronte: **Agata Pistone, pittrice. Chiesa di S. Maria della Guardia, Catania: San Luigi e San Ludovico.**

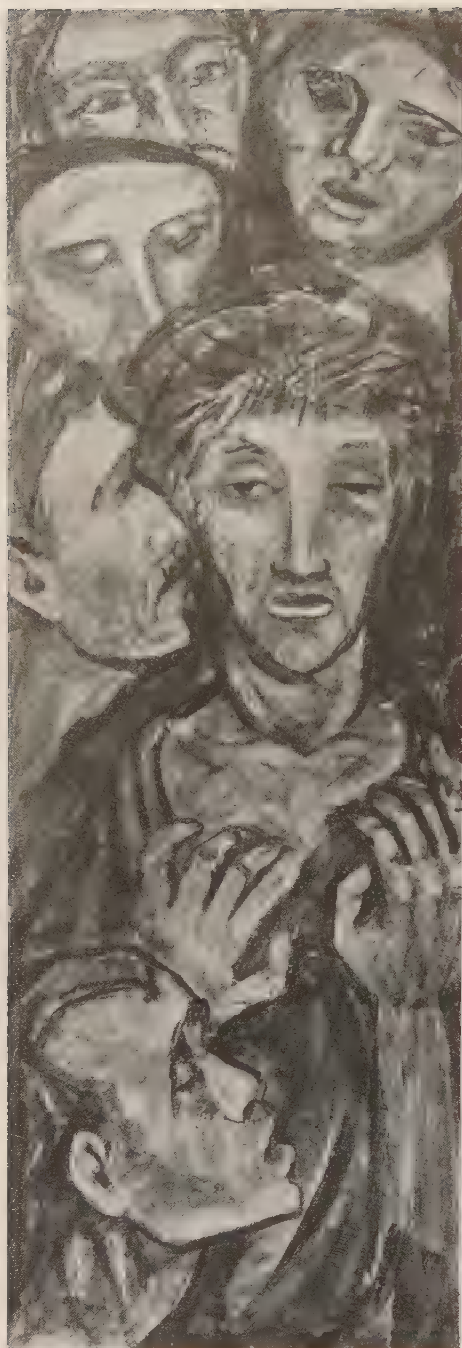
In questa pagina: **Agata Pistone, pittrice. Cattedrale di Linguaglossa: Deposizione, 1947.**

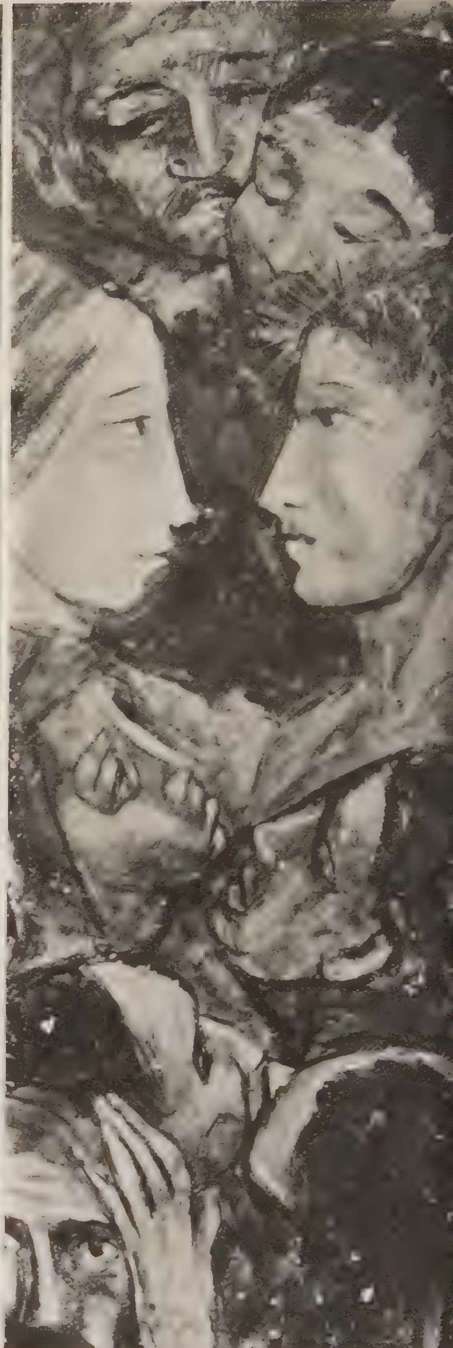
tutti gli altri personaggi tradizionali. Sullo sfondo un palazzo '900 e una stella che brilla sul cielo notturno. Il Bambino fu paragonato dai critici a una lucciola posata sul grembo della Vergine. E intorno un'aria festosa che rispecchia l'atmosfera natalizia.

Nel 1960 affrontò lo stesso soggetto: al centro della scena è Maria con il Bambino sulle ginocchia e intorno delle ragazze-angiolo disposte come in una cantoria, immerse in una chiarità serafica.

Nel 1961 ha dipinto una « Via Crucis » a cui pensava da anni; ma per questo lascio la parola a Lino Bianchi Barriviera che può trattarne con maggiore distacco di me che l'ho vista nascere stazione per stazione. Per la cronaca aggiungo che l'ha dipinta d'impeto e nel giro di pochi giorni.

GIACOMO ETNA





Agata Pistone, pittrice: Via Crucis: 1) Gesù spogliato, « cera », 1961. 2) La prima Caduta, « cera », 1961. 3) L'incontro con la Madonna, « cera », 1961.

Di fianco: **Agata Pistone, pittrice: Natività, 1959.**

Agata Pistone avrebbe potuto restare per me, e chi sa fino a quando, per il mio vivere appartato, soltanto un nome, direttamente connesso col preciso ricordo di pitture più volte notate nelle Quadriennali e in altre importanti mostre romane, o letto a commento di significative riproduzioni di opere in cataloghi di mostre, anche personali, se una felice iniziativa non avesse riunito, la scorsa estate, un gruppo di pittori e scultori e ceramisti fra i torni e le fornaci di Deruta. L'ambiente per noi inconsueto e la insolita vita di quel breve periodo di lavoro-riposo, durante il quale abbiamo tenuto gli stessi turni di lavoro degli operai nelle fabbriche, e tra di noi stretto qualche più assiduo contatto nello scambio di nozioni tecniche intorno ai banchi dell'officina, e più cordiali rapporti umani



intorno ai tavoli della trattoria, mi offrirono la possibilità di conoscere più da vicino anche Agata Pistone, e conseguentemente di poter meglio capire la sua pittura: non dico quella improvvisata, briosa, di gusto, delle ceramiche allora modellate e dipinte; ma quella vera e impegnativa, che avevo incontrata nelle esposizioni e nelle gallerie.

Una pittura tutta di slancio, di pochi toni generalmente forti e piuttosto freddi: verdi, viola, azzurri, bruni, con alcune notazioni luminose; come nella sua composizione « Gente in treno », nella quale l'atmosfera e il senso dell'ambiente sono così poeticamente intesi, e realizzati con magistrale dominio del colore.

In molte pitture di Agata Pistone si ritrova il motivo della « folla », della « gente »: che conversa, che suona, che canta, che si agita, che vive: come ella stessa vive la sua vita, quotidianamente; e questo senso di movimento, di vitalità, di vita reale di tutti i giorni, la pittrice ha scelto come fondo, anzi meglio come tema comune, per le sue composizioni di soggetto religioso. Ed ecco allora i suoi quadri, come « Gesù tra i mercanti nel tempio » e « Gesù che parla alla folla » e altri, nei quali il Maestro appare stretto, serrato tra gruppi di figure, anonime, eppure bene individuate negli esagitati sentimenti.

Più ancora il senso e la presenza della folla sono dominanti nelle quattordici pitture di una recente « Via Crucis ». Di forma molto allungata, verticali, questi quattordici pannelli sono concepiti e dipinti come per comporre un unico quadro: l'ultimo giorno della vita umana, terrena, del Figlio di Dio, accusato, condannato, umiliato; offeso e compianto; implorato e benedetto, in tutti i giorni della vita di tutti gli uomini. E la pittrice è presente a ogni atto, a ogni scena: come se, invisibile, si librasse miracolosamente al disopra di tutti questi suoi personaggi in azione; o come se, più umanamente, da un basso balcone di una piccola stanza tutta sua, si affacciasse a osservare e a commentare la vita della strada in un giorno di eccezione.

Una sera, dalla sua finestrina bassa sulla strada, Agata ha veduto gli angeli, vestiti di delicate luci rosate, violacee, e verdichiare, forse posati sul marciapiede di faccia, intonare un dolce luminoso canto su strumenti appena toccati: tutti i bambini delle case intorno erano subito corsi a guardare da vicino; il venditore di palloncini era già sul posto; la gente si fermava meravigliata: e Agata ha così potuto dipingere la sua « Notte di Natale ».

Ma quando, dopo lunghi giorni di segreti pensieri, la pittrice ha sapientemente elaborato sulla tela i suoi grigi delicati e gli azzurri profondi, e sui segni dell'angoscia e della pietà ha colato un rosso trionfale come di sangue vivo, allora il suo « Volto di Cristo » fu un'opera compiuta.

LINO BIANCHI BARRIVIERA

V BIENNALE

D'ARTE SACRA

PER LA CASA



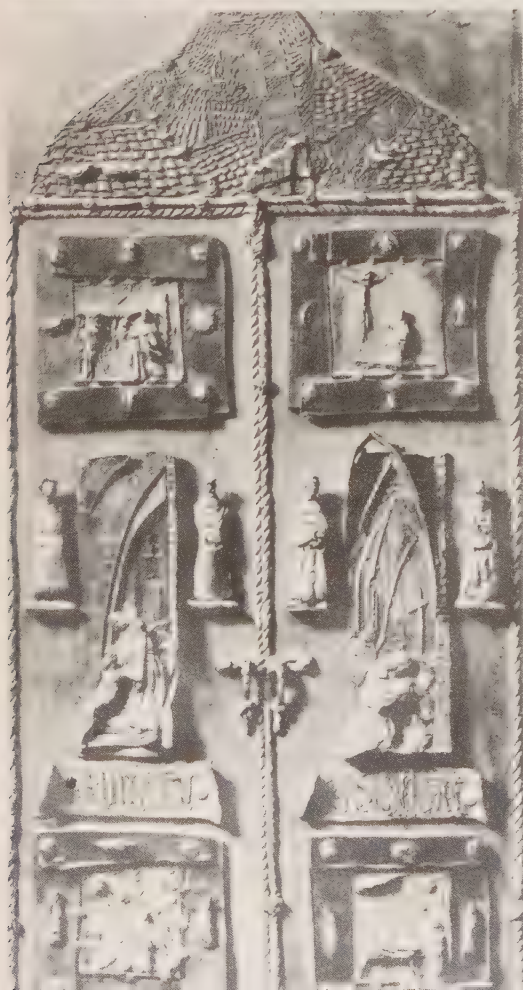
In pieno periodo di Fiera, nella città dei traffici, si è inaugurata la V Biennale d'Arte Sacra all'Angelicum, presenti S.E. Mons. Schiavini Vescovo Ausiliare, Personalità del Governo e della Cultura.

Merita ricordare che quest'anno l'« Angelicum » dei Frati Minori celebra il ventennio della sua apostolica attività fra cui, sin dal primo anno, la Mostra d'Arte Sacra trasformatasi successivamente in Biennale.

Se tanto ardita parve allora l'iniziativa, in un mondo pressoché dissacrato, il fervore ha lievitato indubbiamente tra gli uomini di buona volontà. La visione d'assieme della quinta Biennale dà ottima impressione. Si direbbe che l'arte sacra ritrova il pieno chiarimento della sua ragion d'essere e del suo ruolo nella vita degli uomini. A chi il merito?







A una migliore selezione da parte della Giuria o a maggior impegno degli artisti? Crediamo dover assegnare a entrambi il merito.

Delle 842 opere, appartenenti a 107 artisti invitati con 314 opere e a 327 sottoposti a Giuria con 528 opere, poche sono le vuote e oziose.

I solerti Organizzatori si lagnano di non aver più spazio per accogliere le sempre più numerose richieste di artisti. Più difficile si fa quindi l'accettazione per eccesso di aspiranti, a quanto pare, non per esclusiva mancanza di qualità artistiche.

Sono gli esclusi che fanno questa considerazione: perché, se lo spazio non permette, vi sono invitati che ogni due anni rinnovano la loro personale con sei, otto, dieci opere e sono esposte grandi pale d'altare e ampi cartoni di vetrate realizzate per chiese quando la Mostra è indetta per la casa?

Se il posto è così occupato cade in molti, predisposti all'arte sacra, la fiducia nel cammino aperto.

Già s'è detto, il tono della Mostra è ad alto livello e non v'è tecnica nè tendenza preclusa.

Si legge e si dice di un « cristianesimo in cammino », una religione cristiana che si espande in estensione ed intensità spirituale. Anche l'arte a

Nella pagina precedente: **Milano, « Angelicum »: Quinta biennale nazionale d'arte sacra per la casa. Tonino Grassi: L'Annunciazione, bronzo** (in alto) **e Marta Pieraccini: Madonna in trono** (in basso).

In questa pagina: **Enrico Manfrini, scultore: Madonna con bimbo** (in alto a sinistra), **Francesco Prosperi, scultore: Crocefisso** (in alto a destra) **e Lello Scorzelli, scultore: Laudate mi' Signore** (in basso a sinistra).





tema religioso si afferma nelle più svariate esperenze in pittura, in scultura, in ceramica e nel disegno come arte, fine a se stesso.

Il maggior numero di opere è dedicato alla Madonna.

E' ben giusto; in ogni casa non dovrebbe mancare l'immagine della Vergine per ripetere con lei, quotidianamente, il « Magnificat ».

In un tronco d'ulivo Francesco Prosperi di Assisi ha intagliato, con convinto entusiasmo, l'immagine forte e gentile della Vergine Annunciata.

Carlo Russo, che della scultura ha un concetto plastico, forte, permeato di cultura, ha realizzato in terracotta la Vergine Annunciata in un campo di grano, greve, forte come un primitivo avrebbe concepito la « Gran Madre Natura ».

Esemplificazione di un mondo estroso di forme che trascendono il vero, tuttavia carico di poetica vitalità, è l'Annunciazione di Tonino Grassi, costrutta a grumi di metallo e fili di ferro.

Senza dubbio certi estrosi modi di piegar la materia destano curiosità, tuttavia l'essenza del Cristianesimo più facilmente è sorretta nelle immagini classiche, se così si può dire, quando la realtà oggettiva è rispettata anche attraverso un'idea stilistica.

La grande Madonna con Bambino, ad altorilievo

A. L. Gajoni, pittore: Pater Noster (in alto a sinistra), **Silvio Consadori, pittore: Madonna** (in alto a destra) **e Vanni Rossi, pittore: Le Beatitudini** (in basso).





in bronzo di Manfrini, esprime altissimo l'amore di Madre. Indicatissima questa scultura da collocarsi in un atrio di casa signorile oppure dominante da una parete di edificio pubblico.

Nello splendore dei colori a smalto di un ampio pannello, quanto mai disinvolto e vigile nella composizione, la Madonna nera biancovestita in trono, di Marta Pieraccini, ricorda l'universale sollecito amore di Maria per tutti i figli dell'Uomo.

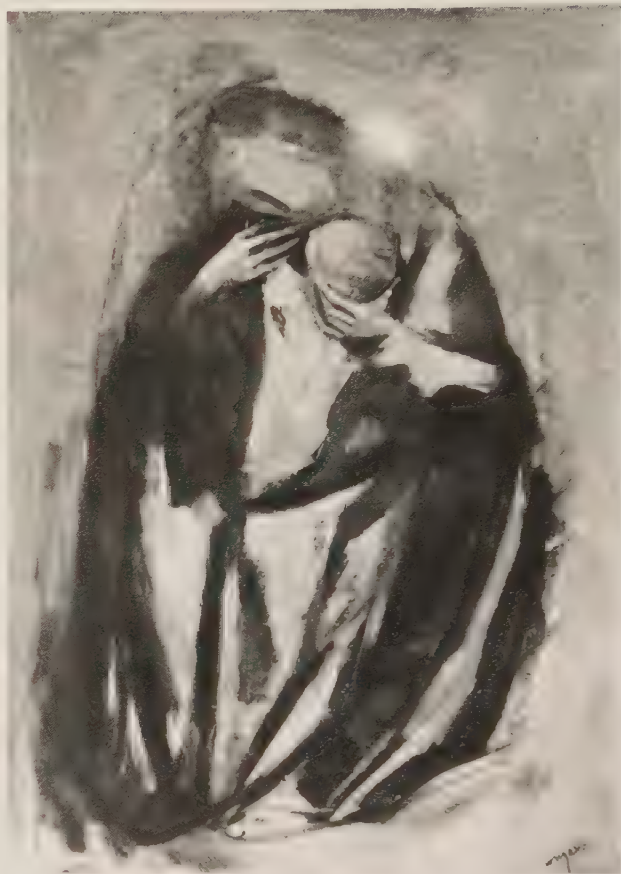
Vanno d'accordo esigenza stilistica e vocazione sentimentale nella estatica « Maestà » di Pietro Diana. La Madonna madre sollecita per tutte le creature la raffigura Gajoni da S. Miniato (Pisa) in « Acqua ai fiori ». Allo stesso pittore appartiene l'originale « Pater noster » in cui S. Francesco, tutto fuoco nell'anima, loda il Signore per il cibo quotidiano.

Immagini raccolte, fresche e vive, non invilite da eccessi stilistici ne potremmo elencare molte!

Tanto in pittura che in scultura numerose le « Adorazione dei Magi », le « Natività » ed ancor più è raffigurata la « Fuga in Egitto ». Con arguta e saporosa vena pittorica ha rappresentato Aldo Carpi « Il riposo durante la Fuga », mentre Silvio Consadori lo stesso tema lo ha affrontato con intenti drammatici. E' tra i suoi quadri esposti, tutti eccellenti, il più mosso e nuovo nella sintassi cromatica.

Dipinti con elegiaco entusiasmo sono di Vanni Rossi le varie interpretazioni dello stesso tema: « Il riposo durante la Fuga in Egitto »; pittura di tocco, vibrata, ha un linguaggio fiabesco.

Pure fiabesca nella personale visione sfatta del colore è l'« Adorazione dei Magi » di Francesco De Rocchi.



Salvatore Fiume, pittore: Crocifissione (in alto), **Trento Longaretti, pittore: Madonna col Bambino** (a destra) • **Carlo Carrà, pittore: Deposizione.**



Anche Umberto Lilloni ha una « Fuga in Egitto », ma si fa più ammirare in certi suoi candidi, vaporosi paesaggi: « La Cappelletta », la « Casa del Curato ».

Gomito a gomito s'incontra la pittura che sussurra all'anima e quella che violenta i sensi.

Di Uboldi la pittura ben costrutta, sonora nei timbri, tecnicamente ccellente e un po' povera di espressione interiore.

La resa poetica non proviene dalla patetica eccitazione delle movenze, dei gesti drammatici, ma da una impercettibile fusione armonica che comunica un messaggio spirituale. Non vi è retorica nelle Madonne longilinee di Longaretti, ma sono ormai cifrate in uno stile troppo ripetuto. Parla assai di più la sua « Madonna con Bambino » tutta raccolta in una massa di raffinato colore che ben rende l'intima fusione spirituale della Madre Celeste col divin Figlio.

Sono molti gli artisti, di provato valore, che si soffermano alla pura idea stilistica, ma se l'idea non



palpita nel cuore rimane fredda esercitazione tecnica.

Tuttavia per la casa certe opere deboli per sensibilità e tecnica piacciono perchè ornano.

Ceramista che ha il fuoco nella fantasia, Angelo Biancini di Faenza, inventore inesauribile di forme e seducenti armonie cromatiche (non sempre efficace nel tema sacro) si presenta in questa mostra con un « Battesimo di Cristo » e un « Sacro Cuore » belli e partecipi al tema religioso.

La sacralità del Cristo, difficile da affrontare con vera pietà, ha sempre suscitato fascino sugli artisti. Seduce il « Crocifisso » tanto gli scultori e i pittori che hanno dimestichezza col vero, quanto coloro che l'immagine di Cristo riassumono in pochi piani e tratti sommari di colore. La « Deposizione » di Carlo Carrà composta di un essenziale primo piano con sole donne, raggiunge forza espressiva anche per la povertà dei toni modulati sui grigi e dalla luce velata e illividita che smorza i contorni.

La tragedia del Golgota ha occupato gran numero di Espositori. C'è chi ha tradotto il Cristo in croce, chi la Deposizione o la grande scena della Crocifissione.

La sintassi plastica che più si ravvisa in questa Mostra affonda nella tradizione medioevale romanico-gotica.

Ma sempre valida è la classicità del Rinascimento vissuta modernamente. Civiltà da museo? Non si direbbe osservando la pittura di Luigi Filocamo e di Salvatore Fiume, tanto per fare alcuni nomi. Appaga pittoricamente ed aderisce al tema il « Cristo deriso », la « Resurrezione » e la « Crocifissione » di Luigi Filocamo.

Ancor più fa appello al sentimento cristiano il grande pannello di Salvatore Fiume, paragonabile a predella d'antica pala. Conosciamo l'artista dedito a crear scenari da teatro. Ma qui scorgiamo il pittore nel generoso impegno di voler fissare drammaticamente la storica scena del Golgota. La grandiosa visione è paragonabile, per ritmi e cadenze, a Piero della Francesca. Il richiamo è vago; tutto è originale e reso con lirica sensibilità e aderenza al significato.

Luigi Filocamo, pittore: Gesù deriso (a sinistra) **e**
G. L. Uboldi, pittore: Annuncio ai pastori (a destra).





Ci piace poter dimostrare che la compiutezza stilistica di una realtà con il vertice in Dio esprime assai di più di quanto possano le forme sgangherate volute da un cerebralismo distruttore.

Delle opere esposte vorremmo parlare a lungo, tanto meritano, ma dobbiamo accontentarci di aver dato un'idea dal lato iconografico e accennato le caratteristiche più spiccate della sostanza artistica.

R. Mischi De Volpi

Angelo Biancini, scultore: Parabola della carità (in alto), **Amalia Panigatti, pittrice: Il martimonio (smalto a fuoco su rame)** (in basso a sinistra) **e Lina Pellini, pittrice: Madonna.**





ARRIGO MINERBI
E LE SUE OPERE RELIGIOSE

Tra gli artisti contemporanei, Minerbi è stato uno dei rarissimi scultori che realizzarono il bassorilievo assoluto, ovvero: tanto « basso rilievo » che, privo di una sua luce tangente, quasi non s'avverte.

Ebbene, proprio da uno di questi suoi poetici e pittorici bassorilievi — una delicata targa raffigurante *Santa Cecilia* durante un'ispirata pausa alla tastiera dell'armonium — il Minerbi iniziò il suo vasto programma d'arte sacra. Le diafane ed abbandonate mani della Santa musicista le ritroveremo poi, ancor più stilizzate, in grembo alla sua *Fonte pura* (L'Annunciata - 1920) prima e notevole opera religiosa a tutto tondo magistralmente conclusa.

Arduo è descrivere la maestà di questa scultorea « Regina Virginum » in atteggiamento d'attesa e nella sua massima e levigata compostezza che, osservandola attentamente, induce a pensare alle antiche Deità Egizie, mentre il volto, lievemente reclino e un po' severo, contiene una soave espressione leonardesca e tutta la divina maternità assume così una particolare ed inconfondibile purezza mistica, o meglio (come felicemente disse Alberto Neppi) « ... dalla modellazione e dalla illibata musicalità « delle linee, s'impone al nostro esame per il di- « stacco novissimo della tipologia tradizionale del- « la Vergine per la concentrata espressione di con- « sapevole mestizia ottenuta mediante un lieve atte- « nuarsi di taluni tratti fisionomici. L'ovale pieno « del volto, la carnosità delle narici larghe, l'ondu- « lare, un po' acerbo, delle arcate sopracciliari, l'al- « tezza della fronte convessa con le bozze risentite. « sono tutti elementi tipologici inusitati nell'icono-



Arrigo Minerbi, scultore: S. Francesco durante la predica agli uccelli (particolare). Tomba Cusini al Cimitero Monumentale di Milano.



In questa pagina: **Arrigo Minerbi, scultore. Cattedrale di Oslo: L'Ultima Cena, argento, 1930.**

« grafia della eletta di Nazaret e che pure contri- « buiscono a rendere un'immagine, assai distinta e « coerente, di ultraterrena, candida pietà muliebre ».

Accostamenti e derivazioni che, tutto malgrado, gioveranno alla personalità del Minerbi, verso espressioni plastiche sempre più ferme in fermo sentire. Personalità che ritroveremo ancor più viva nel bronzeo *San Francesco durante la predica agli uccelli* (1927-28) per la Tomba Cusini al Cimitero Monumentale di Milano.

Il serafico « Poverello d'Assisi », nella sua scarna magrezza di penitente, ha una espressione di infinita e radiante bontà; il rustico, primitivo saio che indossa è fedelmente ricavato dall'unico ed originario modello rimastoci nell'Umbro convento; e tutti gli uccelli, attenti alla sua predicazione, sono disposti in armonioso ed antistante semicerchio, come fossero istintivamente obbedienti a comporre un simbolico, regale ed animato coronamento a tutta l'opera plastica.

L'ultima cena degli Apostoli (1930) poderosa opera in argento fuso, dove la composizione tizianesca è realizzata a tutto tondo, in senso longitudinale e per la prima volta nella scultura contemporanea; opera che, nei gruppi degli Apostoli e nelle movenze, ricorda il Franciabigio in Firenze e, nella regale solennità di Cristo, il Duccio a Siena. Particolarmente espressivi riteniamo gli Apostoli: Tomaso, Filippo, Matteo (ideale autoritratto dell'autore), Giovanni — dal frenato e giovanile impeto, Simone — dall'ingenuo sorriso, ed anche la fredda tristezza di Giuda. L'opera fu esposta alla XVIIIª Biennale di Venezia ed è tutt'ora nella Cattedrale di Oslo.

Il *Cristo deposto* (1932) eseguito in marmo bianco di Carrara per la Tomba Roncoroni ad Olgiate Comasco, è pure una eccellente e soprattutto idealizzata opera d'arte; infatti, il Cristo adagiato nel lenzuolo della Sindone, consumati il Suo pesante calvario e l'estremo sacrificio della crocefissione, perde così ogni peso fisico per assumere tutti i caratteri divini e preannuncianti la spiritualità della imminente « Ressurezione ». Esente perciò da ogni particolare esacerbato o da ogni gesto drammatico, chè l'espressione e la posizione della Sua temporanea degenza, concordemente esprimono tutta la Sua nuova acquisita pace.

Del 1935 è la *Madonna dell'Ulivo*, armonioso altorilievo in marmo di Brescia. Il Bambino Gesù, in grembo alla Madre, si è infine addormentato e ricorda, nel suo flessuoso abbandono, altri putti che il Minerbi modellò nel suo particolare altorilievo *Maternità ed Infanzia* per l'Istituto Sanatoriale di Roma (Monteverde).

La Pietà (1936) per la Tomba vicentina dei Marzotto è una poderosa ed imponente composizione piramidale di ampio respiro e conclusa in sapienti e cromatici panneggi.

Per la Chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano è il grande altorilievo *Mistero dell'Assunta* (1939). La *Santa Cecilia* (1940) per la Tomba Scotti a Cesano Maderno (Milano). Il *Don Orione morente* (1941) pregevolissimo sarcofago per la Chiesa di S. Benedetto in Milano.

La *Madonna del Canestro* (1941) per la Tomba Brambilla al Cimitero Monumentale di Milano. Sono queste tutte opere magistralmente e felicemente concluse nel marmo di Carrara.

Nel 1948 è compiuta la imponente e bronzea *Porta del Duomo di Milano* (iniziata nel 1936 e quindi conclusa dopo 12 anni di ricerche, bozzetti esperimentali ed affettivo lavoro) che felicemente descrive l'Editto di Costantino.

Dalla base, composta dai primi sei Vescovi del-

la Chiesa milanese (*frondet post nubila et vivet*), parte dal centro come una ramificazione di Martiri ed un'ascesa d'avvenimenti di fede (ad alto o basso rilievo, più o meno accentuato secondo le esigenze estetiche di ogni pannello plastico), nella sequenza dei quali — voluta dal Minerbi — dal basso verso l'alto, vediamo: le Predicazioni cristiane ed i supplizi dei S.S. Nazaro e Celso (*non licet esse christianos*); le leggende e martirio di S. Sebastiano; il ritrovamento del corpo e martirio di S. Vittore (*christianus sum*) — Costantino e Licinio che, per suggerimento di S. Elena, firmano l'Editto; il Martirio dei S.S. Felice e Nabore (*istinctu divinitatis*); — la liberazione dei Martiri condannati; — il ritorno alle loro case e Martirio dei S.S. Gervaso e Protaso (*Christus vincit*); — la lettura dell'Editto di pace al popolo di Milano; — il ritorno a Milano delle ossa dei S.S. Nabore Felice e Vittorio e Supplizio di S. Sofia e delle sue figlie Pistis, Elpis e Agape (*Christus regnat*); — la ricostruzione delle Chiese e Riconsacrazione degli Altari nelle Chiese riedificate (*Christus imperat*); al centro ed in alto, conclude la figura dell'imperatore Costantino.

Composizioni tutte rese dal Minerbi con apparente semplicità e non esenti da una imponente



Arrigo Minerbi, scultore: La Pietà (particolare, marmo). Tomba Marzotto a Valdagno, 1936 e Cristo deposto (particolare, marmo). Tomba Roncoroni ad Olgiate Comasco, 1932.



Arrigo Minerbi, scultore. Chiesa di San Benedetto, Milano: Don Orione morente, marmo, 1941.

e complessa struttura plastica e sempre in concerto con le interpretazioni architettoniche delle linee, dei volumi, dei chiaro-scuri, onde conseguire quella analitica rappresentazione che assurge alla sintesi estrema del fenomeno plastico depurato e purificato, ossia: valido per la Chiesa.

Dopo questa poderosa opera, si poteva supporre meritevolmente concluso il ciclo d'arte sacra minerbiana. Ma... la vena del Maestro scultore non s'arresta, ed ecco il grande e bronzeo altorilievo *Deposizione nel Sepolcro* (1950) per la Tomba Balsamo con il felice particolare della *Maddalena Dolente,* che verrà poi dal Minerbi nuovamente scolpita a tutto tondo per la Tomba Mazzetti, entrambi al Cimitero Monumentale di Milano.

Del 1951 troviamo un grande e solenne *Cristo risorto* nel Cimitero di Piacenza per la Tomba Buzzetti-Anguissola e che ci induce a ricordare, nella maestà delle sue linee, il dipinto del Bramante alla Galleria Von Thyssen di Lugano (Villa Favorita). Ancora del 1951 vediamo le pregevoli opere *San Cetteo* (busto in argento per la Cattedrale di Pescara) e *L'Angelo* dal prestigioso manto per la Tomba Dell'Avalle al Cimitero Monumentale di Milano.

Nel 1952, sorge sul colle di Monte Mario in Roma una gigantesca *Madonna* in rame sbalzato, eretta su di un alto piedistallo a ringraziamento delle cessate ostilità belliche. Un secondo esemplare, sempre in rame, è stato poi trasportato a Boston, dove prese il nome di *Queen of the Universe.*

A Padova, per la Chiesa di S. Giustina, il Minerbi dedicò un prezioso *Cero Pasquale*; a Milano, per la Chiesa di Lourdes, un poetico marmo per il nuovo pulpito *La morte della S. Vergine,* a Boston, un ritratto del Vescovo *Monsignor Rolando Cusching* ed infine, una grande *Crocefissione* per la Cappella Galimberti al Cimitero Monumentale di Milano e per il Collegio di Villa Sora a Frascati (Roma); Crocefissioni che ricordano l'antico Ercole De Roberti, ossia: l'arte e la terra ferrarese ove il Minerbi iniziò la sua inequivocabile missione di artista.

MARCO BISI

DP